

اقبال کا فن

مرتبہ

گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

رب لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انکھامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:



محمد ذوالقرنین حیدر: +92-3123050300

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: +92-334 0120123

اقبال کا فن

rekhm

اقبال کا فن

مرتبہ

گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

© گوپی چند نارنگ
پاکستان میں اس کتاب کی اشاعت کے جملہ حقوق ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام
محفوظ ہیں

IQBAL KA FANN
EDT. BY
GOPI CHAND NARANG

۱۹۸۳ء	سال اشاعت :
۱۰۰۰	تعداد :
۵۰ روپے (پچاس روپے)	قیمت :
محمد مجتبیٰ خاں	ناشر :
خلیق ٹونکی	سرورق :
گلوب آفسیٹ پریس، دہلی ۱۱۰۰۰۶	مطبع :

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس
3108- گلی عزیز الدین وکیل، کوچہ پنڈت، لال کنواں، دہلی 6

فہرست

- دیباچہ
پیش لفظ
- گوپی چند نارنگ
شیخ محمد عبداللہ (مرحوم)
- ۷
۱۱
- ۱ - اقبال کے کلام میں جلال و جمال
کی آمیزش
- ۲۱
- ۲ - خضر راہ : ایک مطالعہ
- ۳۴
- ۳ - اقبال کی دو طویل نظموں کی باز آفرینی
خضر راہ اور مسجد قرطبہ
- ۴۴
- ۴ - اقبال کے کلام میں تضمین اور ترکیب
- ۶۸
- ۵ - اقبال کے کلام کا عروضی مطالعہ
- ۹۲
- ۶ - اقبال کے ہاں تصورات کی شاعری
- ۱۱۹
- ۷ - ترمیمات اقبال کا تنقیدی جائزہ
- ۱۳۳
- ۸ - اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام
- ۱۴۵
- گوپی چند نارنگ

- ۱۸۵ شمس الرحمن فاروقی ۹۔ اقبال کا لفظیاتی نظام
- ۲۱۱ وحید اختر ۱۰۔ اقبال کا تصورِ فن
- ۲۳۹ وارث علوی ۱۱۔ شاعری، فلسفیانہ شاعری اور اقبال
- ۲۴۱ محمود ہاشمی ۱۲۔ اقبال کا شعری کردار
- ۲۷۰ شکیل الرحمن ۱۳۔ اقبال: روشنی کی جمالیات
- ۲۹۳ وہاب اشرفی ۱۴۔ شعرِ اقبال کا علامتی پہلو
- ۳۰۱ شمیم حنفی ۱۵۔ اقبال کی غزل
- ۳۰۹ قاضی عبید الرحمن ہاشمی ۱۶۔ اقبال کی شعری تمثالیں
- ۳۲۴ گوپی چند نارنگ ۱۷۔ اسلوبیاتِ اقبال

دیباچہ

و نطق کو سونا زہیں تیرے لبِ اعجاز پر اقبال نے جو بات مرزا غالب کے لیے کہی تھی وہ خود ان کی شاعری پر پوری طرح صادق آتی ہے۔ ان کی عظمت مسلم ہے۔ چالیس پینتالیس برسوں کے اندر اندر اردو میں اقبالیات کا جو مہتم بالشان ذخیرہ وجود میں آچکا ہے، وہ کسی بھی زبان کے لیے باعثِ فخر ہو سکتا ہے۔ ادھر اقبال صدی کے موقع پر ہندوستان اور پاکستان میں اقبال کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا اور بہت کچھ شائع ہوا۔ مطالعاتِ اقبال کی اس کثرت میں کسی نئی کتاب کی اشاعت کا جواز کم ہی پیدا ہوتا ہے، خصوصاً اگر وہ اقبال سنجی کی کسی نئی جہت یا ایسی جہت پر اصرار نہیں کرتی جس پر اس سے پہلے توجہ نہ کی گئی ہو۔ یہ حقیقت ہے کہ مصلحِ اقبال اور فلسفیِ اقبال پر جتنی توجہ صرف ہوتی ہے، اتنی توجہ شاعرِ اقبال پر نہیں کی جاتی۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں جو سیمینار منعقد ہوا تھا، اس کا محرک یہی احساس تھا کہ اقبال کے شعری اور جمالیاتی نظام کو زیرِ بحث لایا جائے۔ اقبالیات کی بحث میں اکثر و بیشتر اقبال کے تخلیقی اور شعری نظام کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے، حالانکہ اقبال مفکر، مصلح یا نظریہ ساز اسی لیے تھے کہ وہ شاعر تھے۔ وہ جو کچھ ہیں اپنی شاعری سے ہیں۔ اس بات کو اکثر فراموش کر دیا جاتا ہے کہ کسی شاعر کا فکری اور معنیاتی نظام بھی اس کے شعری اور اظہاری نظام

سے الگ نہیں ہوتا، اور دراصل اس کا انفرادی وجود قائم ہی اسی سے ہوتا ہے۔ چنانچہ جامعہ کے سیمینار میں اقبال کی فنکارانہ عظمت کے تخلیقی، جمالیاتی اور فنی پہلوؤں پر بطور خاص غور کیا گیا اور کوشش کی گئی کہ ان کے شکوہ ترکمانی، ذہن ہندی اور نطقِ اعرابی کے تخلیقی اسرار و رموز تک امکانی حد تک رسائی ہو سکے۔ اس میں نئے، پرانے، کلاسیکی، باغی، سبھی لکھنے والوں نے حصہ لیا اور مختلف نقطہ ہائے نظر سے شعرِ اقبال سے بحث کی گئی اور عملی تنقید کے بعض بہترین نمونے سامنے آئے۔ میں ان تمام حضرات کا بے حد ممنون ہوں جنہوں نے میری درخواست پر بطور خاص مقالے لکھے اور تجویز کردہ موضوعات پر اس شان سے قلم اٹھایا کہ موضوع کا حق ادا کر دیا۔

یہ سیمینار ۲۴ اور ۲۵ مارچ ۱۹۷۸ء کو جامعہ ملیہ اسلامیہ کے سبزہ زار میں نصب کیے گئے ایک وسیع شامیانے میں منعقد ہوا۔ اس کا افتتاح جناب اندرکار گجرال نے فرمایا جو مرکزی اقبال کمیٹی کے صدر اور اُس وقت سوویت یونین میں ہندوستان کے سفیر کبیر تھے۔ سیمینار میں پاکستان کے بزرگ شاعر جناب حفیظ جالندھری (مرحوم) اور مرکزی اقبال کمیٹی کے سکریٹری جناب علی سردار جعفری نے بھی شرکت فرمائی۔ شعبہ اردو کی فرمائش پر مرکزی وزارتِ اطلاعات و نشریات نے اس موقع پر پروفیسر جگن ناتھ آزاد کی ترتیب دی ہوئی "اقبال نمائش" کا اہتمام کیا۔ سیمینار کے لیے یونیورسٹی گرانٹس کمیشن اور مرکزی اقبال کمیٹی نے جزوی طور پر مالی معاونت فرمائی جس کا شکریہ ادا کیا جاتا ہے۔ سیمینار کے چار اجلاس منعقد ہوئے۔ مقالے پیش کرنے والوں میں پروفیسر یوسف حسین خاں، پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر مسعود حسین خاں، جناب سید حامد، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر جگن ناتھ آزاد، پروفیسر شکیل الرحمان، جناب شمس الرحمان فاروقی، جناب محمود ہاشمی، پروفیسر وارث علوی، ڈاکٹر وحید اختر اور ڈاکٹر وہاب اشرفی کے اسمائے گرامی قابل ذکر ہیں۔ شعبہ اردو کے بعض اساتذہ نے بھی مقالے پیش کیے۔ یہ تمام مقالے زیرِ نظر مجموعے میں شامل ہیں۔ پروفیسر گیان چند جین کا مقالہ "اقبال کے کلام کا عروضی مطالعہ" چونکہ موضوع کے اعتبار سے زیرِ نظر کتاب ہی سے متعلق ہے، اس لیے ان کے شکریے کے ساتھ شامل کیا جا رہا ہے۔ اسلوبیاتِ اقبال

پر راقم الحروف کا دوسرا مقالہ بھی اسی غرض سے شامل اشاعت کیا گیا کہ اقبال کے شعری اور جمالیاتی امتیازات کی زیادہ سے زیادہ جہات سامنے آجائیں۔

یہ کتاب آج سے دو برس پہلے شائع ہو جانی چاہیے تھی، لیکن جیسا کہ اردو کے طباعتی کاموں میں اکثر ہوتا ہے، اس کی اشاعت میں تاخیر ہوتی چلی گئی۔ اسی دوران شیر کشمیر شیخ محمد عبداللہ جھنوں نے کمال شفقت و محبت سے اس کتاب کے لیے پیش لفظ لکھا تھا، اس عالم فانی سے کوچ فرما گئے۔ اقبال سے انھیں جو ربط خاطر تھا اور اقبال کی شاعری کا ان کی شخصیت پر جو زبردست اثر تھا، اس کا کچھ اندازہ اس پیش لفظ سے ہو گا۔ اقبال کی شاعرانہ عظمت کی تحسین شناسی میں اقبال کے عقیدت مند جس انتہا پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں، اس کی طرف بھی شیخ صاحب نے معنی خیز اشارے کیے ہیں۔ کاش وہ حیات ہوتے تو اس کتاب کی اشاعت سے انھیں بے حد مسرت ہوتی۔

جناب محمد مجتبیٰ خاں پروپرائٹر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس کا شکریہ واجب ہے کہ ان کی خوش مذاقی اور توجہ نے طباعت کی منزل کو آسان کر دیا۔ اس سلسلے میں میرے بعض تقاضوں کو پورا کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ مجتبیٰ خاں صاحب کی عنایت ہے کہ وہ میری پسند اور ناپسند کا اس قدر خیال فرماتے ہیں۔ شعبہ اردو کے رفقا میں ڈاکٹر حنیف یعنی امتیازی حیثیت رکھتے ہیں، انھوں نے بے حد مدد فرمائی۔ مجتبیٰ ڈاکٹر سید فرحت حسین اور مجتبیٰ شمس الحق عثمانی نے بھی خاصا وقت دیا۔ ان سب کا بدلہ ممنون ہوں۔

گوپی چند نارنگ

شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

۳۱ مئی ۱۹۸۳ء

پیش لفظ

از

شیخ محمد عبداللہ (مرحوم)

جامعہ ملیہ اسلامیہ قومی اہمیت کی ایک تعلیمی درس گاہ ہے جو تحریک آزادی کے زمانہ شباب میں ۱۹۲۰ء میں وجود میں آئی اور جس کے بانیوں میں مہاتما گاندھی، مولانا محمد علی جوہر، حکیم اجمل خاں اور ڈاکٹر مختار احمد انصاری ایسے یگانہ روزگار قومی رہنما شامل تھے۔ جامعہ کے معماروں میں ڈاکٹر ذاکر حسین ایسی عظیم المرتبت شخصیت کا بڑا نمایاں حصہ رہا ہے۔ انہوں نے نہ صرف گاندھی جی کے بنیادی تعلیم کے نظریے کو عملی جامہ پہنایا بلکہ جامعہ کے خدمت گزاروں کی ایک ایسی جماعت بھی تیار کر دی جنہوں نے صلہ دستاؤں اور نمود و نمائش سے بے نیاز ہو کر اپنی پوری زندگیاں جامعہ کی خدمت میں صرف کر دیں۔ جامعہ کا یہ امتیاز بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ یہ ہماری ایسی دانش گاہ ہے جہاں اُردو کی ترقی اور فروغ کے امکانات روشن ہیں اور اردو کو بحیثیت ایک زبان اور کلچر کے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اُردو کا جامعہ برحق بھی ہے کیوں کہ بانیان جامعہ نے جس آزاد قومی تعلیم کا خواب دیکھا تھا اُس کی پختی تعبیر اسی طرح نکل سکتی ہے کہ جامعہ میں اُردو کی اعلیٰ سے اعلیٰ تعلیم دی جائے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کا شعبہ اُردو ہندوستان کی یونیورسٹیوں کے ان شعبوں میں ہے جو پورے برصغیر میں جانے جاتے ہیں۔ اس شعبے نے پہلے بھی بہت اہم کام انجام دیے ہیں اور اب بھی اس کی خدمات بڑی وسیع ہیں۔ آزادی سے قبل اس شعبے کو ڈاکٹر سید عابد حسین جیسے مسلم الثبوت ادیب کی سربراہی حاصل تھی اور آج کل اس شعبے کے صدر پروفیسر گوپی چند نارنگ ہیں جو بحیثیت ایک صاحب نظر نقاد اور ماہر لسانیات کے اُردو دنیا میں پایہ امتیاز رکھتے ہیں۔

اُردو مثنوی ، اردو افسانہ اور اسلوبیاتی تنقید میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے جو کام کیا ہے وہ احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ ان کے زیر اہتمام جامعہ ملیہ اسلامیہ میں جو متعدد سمینار ہوئے ہیں وہ اپنی علمی اہمیت کی بنا پر پورے برصغیر میں شہرت رکھتے ہیں۔ ان سمیناروں پر مبنی مقالات کے دو مجموعے ”اُردو افسانہ : روایت اور مسائل“ اور ”انہیں شناسی“ میری نظر سے گزر چکے ہیں جن سے پروفیسر نارنگ کی محنت، سلیقے اور دقت نظر کا پتہ چلتا ہے۔

مجھے یہ دیکھ کر دلی مسرت ہوئی ہے کہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں دیگر علوم و فنون کے ساتھ اقبالیات کی جانب بھی پوری توجہ دی جا رہی ہے۔ دراصل یہ ایک بہت بڑی کمی کی تلافی ہے جو آج ملک کے اکثر و بیشتر ادارے جن میں جامعہ بھی شامل ہے، کر رہے ہیں۔ یہاں میں اپنی اس خلش دل کا اظہار بھی کر دینا چاہتا ہوں کہ بعض نقادان فن اقبال پر قلم اٹھا کر اقبال اور برصغیر ہندوستان کے ساتھ بے انصافی کے مرکب ہوئے ہیں۔ اقبال کیا تھے اور اُن کا پیغام کیا تھا یہ تو شاید چند لفظوں میں بیان نہ ہو سکے لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اقبال کو جب ہم حشیم حقیقت نگر سے ان کی نظم و نثر کے آئینے میں دیکھتے ہیں تو اکثر و بیشتر غیر صحت مند نظریات سے جو اُن کے کلام کے ساتھ وابستہ کر دیئے گئے ہیں ان کا قطعی کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ اقبال اپنے بعض قدر دانوں کے ہاتھوں کچھ اس غلط انداز میں پیش ہوئے ہیں کہ چند حلقوں میں اقبال کے متعلق غلط فہمیوں کی خلیج وسیع سے وسیع تر ہوتی چلی گئی۔

تقسیم ہند کے بعد جہاں پاکستان نے اقبال کو اپنا آئی میر و قرار دیا وہاں ہندوستان نے ایک طرح اقبال سے بے اعتنائی برتی۔ یہ بے اعتنائی انہی غلط فہمیوں کا نتیجہ تھی جو بعض پرستاران اقبال نے اقبال کے بارے میں پیدا کی ہیں اور ابھی تک جن کا سلسلہ جاری ہے۔ ابھی چند سطور قبل اسی بے اعتنائی کو میں نے کمی یا کوتاہی کہا ہے اور مقام مسرت ہے کہ اس کوتاہی کی تلافی کا سلسلہ ملک بھر میں سنجیدگی سے شروع ہو چکا ہے۔

اقبال کو ساری دُنیا ایک عظیم شاعر اور ایک عظیم فلسفی کی حیثیت سے جانتی ہے وہ اپنے آہنگ، اپنے لب و لہجہ اور اپنی آواز کے لیے ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ اُن کے عقیدت مند اور نکتہ چین دونوں ہی اس بات پر متفق ہیں کہ اقبال اپنے فن اور اپنی فکر کے اعتبار سے

ایک عہد آفریں شاعر اور مفکر تھے۔ اُن کی عزت، عظمت اور شہرت صرف ہندوستان ہی تک محدود نہیں ساری دنیا کی میراث ہے۔ وہ تمام عالم انسانیت کے شاعر، ہمدرد اور یہی خواہ تھے اور اس لیے اُن کی شاعری اور شخصیت کو جغرافیائی حدود میں محبوس نہیں کیا جاسکتا۔ وہ ساری دنیا کی میراث ہیں اور ان پر ساری دنیا کا حق ہے لیکن مجھے اس خود غرضی کے لیے معاف کیجیے کہ میں اُن کی شاعری اور فلسفے پر ساری دنیا کا حق تسلیم کرنے کے باوجود اُن کی ذات پر کشمیر کے حق کو فائق، اول اور افضل سمجھتا ہوں صرف اس لیے نہیں کہ علامہ اقبال کے ابا و اجداد کا تعلق کشمیر سے تھا اور انہوں نے اپنے کشمیری نژاد ہونے پر فخر کیا ہے بلکہ اس لیے کہ وہ کشمیر کے سچے عاشق، اہل کشمیر کے سچے دوست اور ہمدرد، اُن کی آزادی کے بہت بڑے علمبردار اُن کی غریبی اور غلامی کے نام گسار اور مطلق العنانیت کے خلاف ہماری جدوجہد میں ہمارے شریک کار تھے اور مجھے یہ کہنے میں بھی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ ہندوستان بھر میں اقبال کو پھر سے اپنا جائز مقام دلوانے کے لیے بھی پہلی کوشش کشمیر ہی سے شروع ہوئی خواہ وہ علامہ اقبال کے متعلق توسیعی یکچروں کی صورت میں ہوتی ہو یا اقبال نمائش کی صورت میں اور پھر کشمیر یونیورسٹی میں اقبال چیمبر کے قیام کے سلسلے میں بھی کشمیر اس بات پر فخر کر سکتا ہے کہ اسے اس ضمن میں بھی اولیت کا شرف حاصل ہے۔

اقبال مرحوم سے میری پہلی ملاقات غالباً ۱۹۲۲ء میں ہوئی تھی۔ اُس وقت میں اسلامیہ کالج لاہور میں بی ایس سی کا طالب علم تھا اور میرے ذہن میں ابھی کشمیر کی آزادی اور مستقبل کا کوئی واضح تصور بھی نہیں تھا لیکن اقبال نے کشمیر کے درد کو محسوس کر کے اس کی تقدیر بدل جانے کے خواب دیکھنا شروع کر دیے تھے۔ کشمیری زبان کے مشہور شاعر غلام احمد ہجوڑ کے نام اُن کا ۱۲ مارچ ۱۹۲۳ء کا لکھا ہوا ایک خط اس قابل ہے کہ اسے اس دعوے کے ثبوت میں پیش کروں۔ علامہ اقبال ہجوڑ صاحب کے خط کے جواب میں لکھتے ہیں :

”مجھے یہ معلوم کر کے مسرت ہوئی ہے کہ آپ تذکرۂ شعراے کشمیر لکھ رہے ہیں۔ میں کئی سال سے اس کے لیے تحریک کر رہا ہوں، مگر افسوس کسی نے ادھر توجہ نہ کی۔ اللہ آپ کے ارادوں میں برکت دے۔ افسوس ہے کشمیر کا ٹلر پچر

تباہ ہو گیا۔ اس تباہی کا سبب زیادہ تر غیروں کی حکومت اور موجودہ حکومت کی لاپرواہی نیز مسلمان کشمیر کی غفلت ہے۔ کیا ممکن نہیں کہ دادی کشمیر کے تعلیم یافتہ مسلمان اب بھی موجودہ لٹریچر کی تلاش و حفاظت کے لیے ایک سوسائٹی بنائیں؟

اور خط کے آخر کی یہ سطور قابلِ غور ہیں :

”میرا عقیدہ ہے کہ کشمیر کی قسمت عن قریب پٹا کھانے والی ہے“

اس خط کے ایک ایک لفظ کشمیر کے لیے اقبال کی دل سوزی، درد مندی اور محبت کا ایک شدید جذبہ نمایاں ہو رہا ہے، مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ میں نے ۱۹۳۱ء میں، تحریکِ حریت کے آغاز میں، کلامِ اقبال سے بھرپور استفادہ کر کے ایک غلامِ قوم کا لہو گرمایا تھا۔ میں اپنی تقریروں میں اقبال کے حیاتِ آفریں اور روح پرور اشعار کا بہ کثرت استعمال کرتا تھا اور غلامی کے اس حوصلہ شکن اور مایوس کن دور میں سننے والوں کے دلوں میں آزادی اور انقلاب کی لہریں اٹھتی تھیں۔ اس موقع پر کشمیر کی تاریخ اور تقدیر کے متعلق اقبال کے چند ایسے اشعار مجھے یاد آ رہے ہیں جن سے اُس زمانے میں ہم نے خوابیدہ احساسات کو جگانے کا کام لیا،

آج وہ کشمیر ہے مظلوم و محکوم و فقیر
کل جے اہلِ نظر کہتے تھے ایرانِ صغیر

سینہ افلاک سے اٹھتی ہے آہِ سوزناک
مردِ حق ہوتا ہے جب مرعوبِ سلطانِ دامیر

کہہ رہا ہے داستاں بے دردیِ ایام کی
کوہ کے دامن میں وہ نعم خانہ دہقانِ پیر

آہ یہ قوم نجیب و چرب دست و تردماغ
ہے کہاں روزِ مکافات لے خدائے دیرگیر؟

جس خاک کے ضمیر میں ہو آتش چنار
ممکن نہیں کہ سرد ہو وہ خاکِ ارجد

سرا کی ہواؤں میں ہے عریاں بدن اُس کا
دیتا ہے ہنر جس کا امیروں کو دوشالہ

کشمیر میں آزادی کی تحریک شروع ہوئی تو اقبال اس سے براہِ راست وابستہ ہو گئے۔ کشمیر کمیٹی کے نام سے پنجاب میں اس تحریک کو تقویت پہنچانے کے لیے جو کمیٹی بنی اقبال اس کے سرگرم رکن تھے۔ بعد میں وہ اس کمیٹی کے صدر بن گئے اور ہمارا اُن کے ساتھ گہرا رابطہ قائم ہوا۔ وہ بنیادی طور پر شاعر تھے، سیاست داں نہیں لیکن آزادی کی تحریک کو چلانے کے لیے انہوں نے ہماری صحیح رہنمائی کی اور وقتاً فوقتاً ہمیں مشورہ دیتے رہے۔ اقبال پر فرقہ پرستی اور تنگ نظری کا الزام لگانے والے کو یہ سن کر شاید تعجب ہو کہ میں نے سیکولرزم اوریشنلزم کا پہلا سبق اقبال ہی سے لیا ہے۔

یہ غالباً ۱۹۳۶ء کا واقعہ ہے کہ میں اقبال کی خدمت میں حاضر ہوا۔ کشمیر کی سیاست کے متعلق تبادلہ خیالات ہو رہے تھے تو انہوں نے مجھ سے مخاطب ہو کر کہا کہ آپ غیر مسلموں کو بھی اپنی تحریک میں شامل کیجیے۔ اس سے آپ کے کاز کو تقویت ملے گی۔ میں نے کہا ہم کوشش تو کرتے ہیں لیکن غیر مسلم ساتھ نہیں دیتے تو اقبال نے جواب دیا آپ اپنی کوششیں جاری رکھیے۔ ۱۹۳۶ء میں مسلم کانفرنس کو نیشنل کانفرنس میں بدلنے کے لیے جہاں اور بھی کئی وجوہ اور

محرمات تھے وہاں اقبال کے مشورے کا بھی اس میں بڑا عمل دخل تھا۔ وہ اپنی زندگی کے آخری ایام تک کشمیر کے مسائل سے دلچسپی لیتے رہے اور اگر اُن کی صحت نے اجازت دی ہوتی تو وہ یہاں آکر کئی مہینے قیام کرنے کا ارادہ رکھتے تھے۔ ان کی شاعری میں ساری دنیا کا دکھ درد سمٹ آیا تھا لیکن کشمیر کی تباہی اور اہل کشمیر کی بے عملی اُنہیں خاص طور سے بے چین اور بے قرار رکھتی تھی:

کشمیری کہ بابتدگی خو گرفتہ
مبتے می تراشد ز سنگِ مزارے
ضمیرش ہی از خیالِ بلندے
خودی ناشناے ز خود شرمسارے
برشم قبا خواہ از محنتِ او
نصیبِ تنش جامہ تار تارے
ازاں نے فشاں قطرہ بر کشمیری
کہ خاکسترش آفریند شزارے

یہ اُسی مردِ مومن کی دعاؤں کا اعجاز تھا کہ ۱۹۳۱ء میں یہ بے دست و پا قوم مطلق العنانیت اور استبداد کی آہنی سلاخوں سے اپنا سرکڑانے پر آمادہ ہو گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے آزادی کی شمع شہیدوں کے ہوسے کچھ اس طرح روشن ہونے لگی کہ صدیوں کا اندھیرا چھٹ گیا۔ اور ہم نے ۱۹۴۶ء میں اُس رسوائے زمانہ بیع نامہ امرتسر کی قانونی اور اخلاقی حیثیت کو چیلنج کیا جس پر کشمیر کے عاشق اور مدح خواں اقبال نے ۱۹۳۰ء میں یہ کہہ کے احتجاج کیا تھا:

بادِ صبا اگر بہ جنیوا گزر کنی
حرفے زما بہ مجلسِ اقوام باز گوئے

دہقان و کشت و جوے و خیاباں فروختند

تو مے فروختند و چہ ارزاں فروختند

میں اس امر کے لیے معذرت خواہ ہوں کہ میں نے اقبال کی شخصیت اور شاعری میں کشمیر سے اُن کے دالہانہ عشق پر کچھ زیادہ توجہ صرف کی ہے لیکن مجھے یاد ہے کہ جب ۱۹۷۳ء میں اقبال نمائش سری نگر میں منعقد کی گئی تھی تو اس کے افتتاحیہ اجلاس میں تقریر کرتے ہوئے میں نے کچھ اس قسم کے الفاظ کہے تھے: "اس نمائش کے منتظمین مبارک باد کے مستحق ہیں کہ انہوں نے بڑی محنت اور عرق ریزی سے اقبال کی زندگی سے متعلق اتنا قیمتی مواد جمع کیا ہے۔ مجھے اُمید ہے کہ اس نمائش میں مزید اضافہ ہوتا رہے گا اور اقبال کی زندگی ان کی شخصیت اور ان کے فن کے ہر گوشے کی اس میں نمائندگی ہوگی۔ اقبال کو پاکستان اور صرف مسلمانوں کا شاعر کہہ کر اقبال کے عقیدت مندوں اور ان کے مخالفوں نے ان کے ساتھ بڑی زیادتی کی ہے۔ وقت آگیا ہے کہ اس کا کفارہ ادا کیا جائے۔ ہندوستان بھر میں اقبال صدی کی تقریبات منانے کا سلسلہ غالباً اس کفارے کی پہلی قسط ہے، اور خداوند کریم کا شکر ہے کہ آج میرے اس خواب کی تعبیر میری آنکھوں کے سامنے ہے۔"

اقبال اور کشمیر کے باہمی تعلق کا ذکر کسی حد تک میں نے سطور بالا میں کیا ہے اور یہ بات وضاحت سے کہی ہے کہ تحریک آزادی کشمیر کے دنوں میں اقبال کی رہنمائی ہم لوگوں کو قدم قدم پر حاصل تھی۔ اس سلسلے میں انہوں نے متعدد خطوط مجھے لکھے۔ افسوس کہ تحریک حریت کشمیر کے زمانے میں جب پولیس نے میرے گھر پر چھاپے مارے تو یہ تمام خطوط دوسرے اہم کاغذوں کے ساتھ پولیس اٹھا کر لے گئی۔ یہ محض اتفاق کی بات تھی کہ ان نادر خطوط میں سے صرف ایک خط محفوظ رہ گیا۔ یہ خط جو اقبال مرحوم نے مجھے ۱۲ اکتوبر ۱۹۳۲ء کو لکھا، لیکن ناتھ آزاد کی تصنیف "اقبال اور کشمیر" میں شامل ہے۔ اقبال کے خطوط کا ذکر آگیا ہے تو ایک غلط فہمی کا ازالہ کر دینا بھی میں ضروری سمجھتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ شیخ عطاء اللہ نے اپنی کتاب "اقبال نامہ" میں علامہ اقبال کے تین خطوط شائع کیے ہیں جن میں سے ایک پر ۲ ستمبر ۱۹۳۲ء کی تاریخ درج ہے دوسرے پر یکم ستمبر ۱۹۳۲ء کی اور تیسرا بغیر

تاریخ درج ہے۔ ان خطوط کی ابتدا میں شیخ عطار اللہ لکھتے ہیں:

”نامعلوم مکتوب الیہ کے نام“

یہ خط سید نعیم الحق صاحب کا عطیہ ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ شیخ محمد عبداللہ کے نام لکھے گئے ہیں۔ اس کی تصدیق نہیں ہو سکی۔ میری رائے ہے کہ یہ کسی اور بزرگ کے نام لکھے ہوئے ہیں۔ کم از کم القاب و خطاب کے پیش نظر میری رائے کی اشاعت کے بعد تصدیق ہو سکے گی۔ (مرتب)

۱۹۷۳ء میں جب جگن ناتھ آزاد کشمیریونی ورٹی کے لیے اقبال نمائش مرتب کر رہے تھے تو وہ یہ تینوں مطبوعہ خطوط لے کر میرے پاس پہنچے تھے۔ میں نے ان خطوط کا ایک ایک لفظ بغور پڑھا اور اُن سے کہا کہ ”یہ خط میرے نام نہیں ہیں۔ میں اُس زمانے میں جیل میں تھا اور خطوط کے متن سے ظاہر ہے کہ یہ تینوں خطوط ہم لوگوں کے مقدمے کے متعلق ہیں لیکن میرے نام نہیں ہیں“۔ یہاں یہ چند سطور لکھنے کی ضرورت، اس لیے پیش آتی ہے کہ ”اقبال نامہ“ میں مندرج ان تینوں خطوط کے بارے میں مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔

اقبال اور کشمیر کے باہمی تعلق کا موضوع میرے اس پیش لفظ میں نہیں سما سکتا اور میری مصروفیات بھی مجھے اجازت نہیں دیتیں کہ میں پوری کیسوتی کے ساتھ اس موضوع کی طرف توجہ کروں۔ پروفیسر جگن ناتھ آزاد نے ”اقبال اور کشمیر“ کے عنوان سے کتاب لکھ کر اس اہم کام کی ابتدا کی ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ اس اہم موضوع پر کام جاری رکھا جائے۔

زیر نظر مجموعہ مقالات جامعہ ملیہ اسلامیہ کے اقبال صدی سیمینار کی یادگار ہے اور اقبال شناسی کی ایک اہم سطح یعنی اقبال کے فن کے لیے مختص ہے۔ اس میں اقبال کے تخلیقی اظہار کے مختلف پہلوؤں مثلاً اقبال کا تصور شعر، اقبال کا لفظیاتی نظام، اقبال کی اپنے کلام میں ترمیمات، پیکر تراشی، استعاروں کا عمل، علامات، تمثیلیں، شعریات اور جمالیاتی جہات جیسے متعدد پہلوؤں پر فکر انگیز اور پُر مغز مقالات پیش کیے گئے ہیں۔ مقالہ نگاروں میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر مسعود حسین خاں،

جناب سید حامد، پروفیسر گلشن ناتھ آزاد، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر گیان چند جین،
 پروفیسر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، وارث علوی، محمود ہاشمی، پروفیسر وحید اختر،
 اور کئی دوسرے مقتدر ادیب اور دانشور شامل ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اقبال کی افہام و تفہیم
 میں اس مجموعے سے مدد ملے گی اور اسے اقبالیات میں اہم اضافہ قرار دیا جائے گا۔

جتوں کشمیر

۱۰ اپریل ۱۹۸۲ء

اقبال کے کلام میں جلال و جمال کی آمیزش

یوسف حسین خان

اقبال نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”جس قوم میں طاقت اور توانائی مفقود ہو جائے جیسا کہ تاتاری یورش کے بعد مسلمانوں میں مفقود ہو گئی تھی تو پھر اس قوم کا نقطہ سنگا بدلتا جاتا ہے۔ اس کے نزدیک ناتوانی حسین و جمیل شے ہو جاتی ہے اور ترک دنیا موجب تسکین۔“

ایران میں متصوفانہ شاعری کی نشوونما تاتاری حملے کے بعد ہوئی۔ اس میں واقعی قوت و توانائی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اگرچہ اس شاعری سے تصوف کو قبول عام حاصل ہوا بایں ہمہ اسے پڑھنے سے دنیا سے بیزاری اور زندگی سے مایوسی پیدا ہوتی ہے۔ سنائی، عطار اور رومی کے خیالات میں وحدت الوجود کا ہمہ آوستی رنگ نمایاں ہے۔ سوائے رومی کے دوسروں کے یہاں حرکت سے زیادہ سکون کا احساس ہوتا ہے۔ رومی کے اس قول سے کہ ”کو شمش بیہودہ بہ از خفگی“ اس کی طبیعت کی افتاد کا پتہ چلتا ہے۔ رومی نے عشق کا لفظ بھی بڑے وسیع اور متحرک معنوں میں استعمال کیا ہے۔ عشق اور آرزو مندی کے ساتھ اس کے یہاں تسخیر حیات کی تعلیم بھی ہے:

بزرگ نگہ کبریا بش مردانند

فرشتہ صید و پیمبر شکار و نردال گیر

اس شعر سے متاثر ہو کر اقبال نے کہا:

در دشت جنوں من جبریل زبول صیدے

نردال بکمند آور اے ہمت مردانہ

اقبال کا ذہن انتخابی اور امتزاجی ہے۔ رومی کی شاعری میں جو قوت و توانائی کا عنصر تھا، وہ تو اس نے لے لیا اور اس پر اپنا مخصوص رنگ چڑھا دیا۔ یہ اس کے کام کی چیز تھی، جو باقی بچا وہ اس نے دوسروں کے لیے چھوڑ دیا۔ اسی لیے اس نے رومی کو اپنا رہبر اور مرشد بنایا اور اس کی رہنمائی میں آسمانوں کی سیر کی۔

اردو شاعری کی روایات کا اخذ فارسی زبان ہے۔ چنانچہ اردو کے شروع کے غزل نگاروں کے یہاں بھی ناتوانی، مایوسی اور انحطاط کی فضا ملتی ہے۔ دل سے لے کر میر تقی میر تک یہی روایت طرح طرح سے بدلتی گئی ہے۔ میر صاحب کی شاعری دھیمے لہجے میں ہے۔ اس میں سوز و گداز ہے لیکن جینے کا حوصلہ کہیں نہیں ملتا۔ ان کے بعض اشعار سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے زندگی کی یاس انگیزی اور بے علی ان کے یہاں پہلے ہی سے ایک بن بنایا پروگرام ہو جس کے باہر قدم رکھنے کے مجاز نہ ہوں۔

عہد جوانی رورو کا ٹاپیری میں لیں آنکھیں موند
یہی رات بہت تھکے جا گئے صبح ہوئی آرام کیا
ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کرے میں ہم کو عبث بدنام کیا

خواجہ میر درد نے بھی ”ہم تو اس جینے کے ہاسکتوں مر چلے“ کا نعرہ لگایا اور مرا تے میں چلے گئے۔ دوسروں نے بھی ان کے سر میں سر ملایا جس سے زندگی کی بے بسی اور بے اعتمادی مکمل طور پر ظاہر ہو گئی۔ زبان و بیان کی نرمی اور لوچ سے اس حقیقت پر پردہ نہیں ڈالا جاسکتا تھا۔ تقریباً سب اردو شاعروں نے نہ صرف مایوسی اور ناتوانی کو سراہا بلکہ ان میں کمال بینی کی شکل پیدا کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

بھکی ہی جاتی ہے کچھ خود بخود جیا سے وہ آنکھ
- گری ہی جاتی ہے بیمار ناتواں کی طرح
بڑی امید ہے منزل میں ناتوانی سے
یہی تو ہاتھ بنا ہے گی نارسائی کا

(رداغ)

(جلال کھنوی)

ہمیشہ یاس کے آکے دیکھ جاتی ہے
 کوئی امید ہے باقی دل خراب میں کیا
 (تسلیم کھنوی)
 اُردو شاعری میں پہلی بار سودا کے لہجے میں لٹکار سنائی دیتی ہے۔ وہ زندگی کی
 آنکھ سے آنکھ ملانے میں ذرا پیچھے نہیں ہٹا۔ اس کی بلند آہنگی کی بھی یہی وجہ ہے کہ وہ
 زندگی کے جن متحرک حقائق کو بے نقاب کرنا چاہتا تھا، وہ نرم اور نازک لہجے میں نہیں پیش کئے
 جاسکتے تھے۔ اس کے مزاج و تفنن کو جانے دیجیے، جو بجاے خود زندگی اور زندہ دلی کو ظاہر
 کرتے ہیں، غزلوں میں روایتی مضامین میں بھی اس نے نئی جان ڈال دی ہے۔ اس کے یہاں
 اثبات ذات اپنی نگہری ہوئی شکلیں ملتا ہے۔ وہ بیخودی میں بھی ہشیار رہنے کا
 گُر جانتا تھا اور اپنے ارادے پر بھی اسے اعتماد ہے:
 اس میکدے میں سودا ہم تو کبھی نہ بہکے

سب مست و بے خبر تھے، ہشیار تھا تو میں تھا
 پھر اسی بات کو دوسری طرح سے پیش کیا ہے جس سے انتہائی خود اعتمادی ظاہر
 ہوتی ہے:

ساتی گئی بہار رہی جی میں یہ ہوس تو منتوں سے جام دے او میں کہوں کہ بس
 چند اور اشار ملاحظہ ہوں جن کے لہجے میں انفرادیت، اظہار کی توانائی اور مردانہ پن
 محسوس ہوتا ہے:

سودا قمارِ عشق میں مجنوں سے کوکھن بازی اگرچہ لے نہ سکا سر تو دے سکا
 کس منہ سے اپنے آپ کو کہتا ہے عشق باز اے روسیہا تجھ سے تو یہ کبھی نہ ہو سکا

آہ اپنی میں مژدھونڈے ہے اے سودا تو کیا بید مجنوں کی نہ شاخیں ہم نے پھلیاں دکھیاں

سمجھ کے رکھو قدم دشتِ خاں مجنوں کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا کھی ہے

پاس ناموس مجھے عشق کا ہے اے بلبل ورنہ یاں کون سا اندازِ خیال ہے کہ نہیں

دل کے ٹکڑوں کو نفل بیچ لیے پھرتا ہوں کچھ علاج ان کا بھی اے شیشہ گراں کہ نہیں
آپ نے ان مثنویوں سے دیکھا کہ سودا نے روایتی مضامین میں بھی اپنی فکر اور اندازِ بیان کی تو انائی سودی ہے۔

مندرجہ ذیل نزل میں اثباتِ ذات کے مضمون کو اس انداز سے ادا کیا ہے کہ غالب اور اقبال کی یاد تازہ ہوتی ہے۔ یہ اندازِ بیان متصوفانہ لہجے کی ضد محسوس ہوتا ہے۔ غالب کی فارسی نزل ”در گردِ غربت آئینہ دارِ خودیم ما“ کا مضمون بہت کچھ سودا کی اس نزل سے ملتا جلتا ہے۔ ردیف میں بھی معنوی مماثلت ہے۔ اقبال کے یہاں تو یہ خیال کثرت سے پیش کیا گیا ہے:

ہیں صفائے بادۂ دُرِ دتہ چمیانہ ہم	نورِ شمعِ مجلس و سوزِ دل پر روانہ ہم
جانِ عقلِ کامل و شوریدہ سردیوانگان	رونقِ آبادگی اور وحشتِ دیرانہ ہم
چشمِ شیخ و برہمن میں ہے ہمیں جوں سہرِ مہا	گردِ راہِ کعبہ و خاکِ درِ تہخانہ ہم
فیضِ مے مستی کے دیکھا ہم نے گھرِ اللہ کا	جارِ ہے مسجد میں شبِ گم کردہ کا شانہ ہم

اس آخری شعر کا مضمون میر صاحب کے یہاں بھی ملتا ہے اور تنزل کے لحاظ سے سودا کے شعر سے زیادہ بلند ہے۔ چونکہ میر صاحب مسجد میں جانے کی منذرت پیش کر رہے ہیں اسی لیے انہوں نے جو دھیمہ اور منذرتی لہجہ اختیار کیا وہ پر شوکت الفاظ کے مقابلے میں زیادہ حسبِ حال ہے اس لیے زیادہ بلند ہے۔ ان کا شعر ہے:

مستی میں لٹنرش ہو گئی منذور رکھا چاہیے

اے اہل مسجد اس طرٹ آیا ہوں میں بہکا ہوا

غالب نے میر صاحب کی عظمت کو تسلیم کرنے کے باوجود اپنی شاعری میں لب و لہجہ سودا ہی کا اختیار کیا۔ اس کے یہاں بھی وہی جوشِ بیان، وہی بلند آہنگی اور وہی مردانہ پن ہے جو سودا کی خصوصیت ہے۔ غالب اردو زبان کا پہلا شاعر ہے جس کے یہاں سودا کے بعدِ جلال و جمال کی لطیف آمیزش ملتی ہے۔ سودا کے یہاں تجمل ہے لیکن جمال کی کمی ہے۔ غالب کے یہاں دونوں

بدرجہ اتم موجود ہیں۔ اس کے کلام میں متحرک تصورات بکھرے پڑے ہیں لیکن لطافت کا دامن کہیں نہیں چھوٹا۔ عجز و ناتوانی کا اظہار شاذ و نادر ہی ہوتا ہو۔ وہ زندگی اور اس کے سارے جھیلوں سے گہری دل چسپی رکھتا تھا۔ وہ حیات دہر کے سامنے جنت کو بھی خاطر میں نہیں لاتا تھا۔ ذوق، شوق، تمنا اور دائمی آرزو مندی اس کا خاص مضمون ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مضمون ہی ایسا ہے کہ اس میں جلال، و جمال ہم آغوش ہو جاتے ہیں۔ اس کے یہاں متحرک تصورات کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پاپا
سکونی اشیا کو بھی اس کا تخیل، حرکت کی حالت میں دیکھتا ہے :
نہ پوچھو بخودی عیشِ مقدمِ سیلاب کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر درو دیوار
ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے میری رفتار سے بھاگے ہے یا باں مجھ سے
نہ ہو گا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا حبابِ موجِ رفتار ہے نقشِ قدم میرا
سر پر خاک ڈالتے ہیں تو مٹھی دو مٹھی نہیں بلکہ پورے صحرا کی درد غریبی کے مایوسانہ مضمون کو
بھی کس خوبصورتی سے متحرک بنا دیا ہے :

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالے وہ ایک مشتبہ خاک کہ صحرا کہیں جسے
اسی نفل میں شوقِ عنال گیسختہ کی متحرک اور منی خیز ترکیب استعمال کی ہے۔ ان کی آنکھ
دوسروں کی طرح ٹوے نہیں گھلاتی بلکہ ایسے شوقِ تمنا کا اظہار کرتی ہے جو دریا کی طرح مستقل
طور پر رواں دواں ہے۔ المیہ میں بھی شانِ جلالی اپنے اظہار سے نہیں چوکتی۔
ہے چشمِ تر میں حسرت دیدار سے نہال شوقِ عنال گیسختہ دریا کہیں جسے
غالب کے فارسی کلام میں اردو سے بھی زیادہ متحرک تصورات کی مثالیں ملتی ہیں۔ میں
! یہاں صرف ایک شعر نقل کرتا ہوں جس میں سخت کوشی کا روحانی لطف بیان کیا ہے :

چہ ذوق رہروی آل را کہ خار خارے نیت

مرو بہ کعبہ اگر راہِ اینی دارد

اقبال کو فارسی اور اردو کا جو ورثہ ملا اسے اس نے اپنے جذبِ دروں سے کچھ سے کچھ

بنادیا اس نے زندگی کے توانا اور متحرک تصورات کو نئے قالب میں ڈھال کر اپنی شاعری کی صوت گری کی۔ وہ فارسی اور اردو کی روایات کے علاوہ مغربی علم و حکمت سے بھی متاثر ہوا۔ چوں کہ اس کا ذہن فعال اور تخلیقی تھا، اس نے مغربی افکار پر مشرقی روحانیت کا غارہ بڑی چابکدستی سے مل دیا۔ اس طرح اس نے جو مرکب بنایا اس میں چوں کہ خود اس کے خونِ جگر کی آئینہ نشانی تھی اس لیے ہم اسے اسکی مخصوص روحانی تخلیق کہہ سکتے ہیں۔ اس نے محسوس کیا کہ جس جماعت سے اس کا تہذیبی تعلق ہے اسے سکون و اطمینان سے زیادہ ہیجانی اور جذباتی کیفیت کی ضرورت ہے جو اسے مقاصد کے حصول پر اکسا سکے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اس نے زندگی کی جو حکمت پیش کی اس سے اجتماعی معنویت کا فنی اثبات مقصود تھا جس کی مثال مشرقی ادب کی تاریخ میں نہیں ملتی، بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ عالمی ادب میں بھی کم یاب ہے۔ اس نے جس انداز میں اپنے خیالات پیش کیے وہ ہمارے تخلیقی ادب کا کارنامہ ہے جس پر ہماری زبان فخر کر سکتی ہے۔ اس نے اپنی مقاصد آفرینی میں ہیئت، موضوع اور جذبہ و تخیل کی لطیف وحدت پیدا کی جس سے جلال و جمال کی وحدت خود بخود ظہور پذیر ہوئی۔ اس طرح اس کا فنی مقاصد آفرینی کے ساتھ حسن و جمال کی قدر بن گیا۔ اس کی شاعری میں جلال و جمال کا تضاد نہیں بلکہ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔ اقبال کے کلام میں چاہے کچھ ہی موضوع کیوں نہ ہو، اس کا اظہار حسن آہنگ کے ساتھ ہوتا ہے جس میں جلال و جمال ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوتے ہیں۔ اسے اپنی فنی تکمیل کے لیے بڑے پاؤں پر بیٹے پڑے۔ اس کا خیال تھا کہ اعلیٰ درجے کی فنی تخلیق بغیر معمولی محنت اور ریاضت کے ممکن نہیں۔ ”مصرعہ من قطرہ خون من است“ اس نے اپنی فنی ریاضت کی طوط ان اشار میں اشارہ کیا ہے:

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خدا داد	کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد
خونِ رگِ مہار کی گرمی سے ہے تعمیر	مہمانہ حافظ ہو کہ بت خانہ بہرِ اد
بے محنت پیہم کوئی جو ہر نہیں کھلتا	روشن شررِ پیشہ سے ہے خانہ فراد

اگرچہ اقبال کی فنی تخلیق میں ہمیں ہر جگہ ریاضت اور اسہاک نظر آتا ہے لیکن اس کے ساتھ یہ محسوس ہوتا ہے کہ جذبہ و تخیل کے اظہار میں کہیں بھی آدرد نہیں۔ مسجدِ قرطبہ، ساقی نامہ، شمع اور شاعر اور فارسی میں جاوید نامہ اور میلادِ آدم خیالی مکالمے ہیں۔ کہیں خود کلامی ہے اور کہیں تمثیلی انداز میں

دوسروں سے خطاب۔ اقبال کے فکر و احساس میں یہ سب زندگی کے باوقار اور سنجیدہ تجربے ہیں جن میں جلال و جمال کو بڑی دلاویزی اور چابکدستی سے ایک دوسرے میں سمو یا ہے۔ یہ فنی تخلیق بھی ہیں اور اپنے عہد کا تجزیہ بھی۔ جب وہ ماضی کی بات کرتا ہے تو بھی درحقیقت وہ اپنے احوال ہی کو پیش کرتا ہے۔ اس کی جہان تازہ کی تلاش کو بھی اپنے عہد سے علاحدہ نہیں کہا جاسکتا۔ اس کا آدم نو بھی خود اس کے روحانی وجود سے جدا نہیں۔ اقبال کی شاعری اس کے شدتِ احساس، تجربے اور مشاہدے کا حاصل ہے۔ جذبے اور تخیل نے اس میں آب و رنگ اور معنویت پیدا کی۔

اقبال نے جس چیز کو ”خونِ جگر“ کہا ہے وہ اسی کافی اخلاص ہے جس کی پرورش جذبے کے آغوش میں ہوئی۔ مسجدِ قرطبہ میں وہ کہتا ہے کہ ہنر کے معجزے آنی اور فانی ہیں سوائے اُن کے جن کی نہ میں جذب دروں کی کار فرمائی ہوتی ہو:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت

معجزہ فن کی ہے، خونِ جگر سے نمود !

قطرہ خونِ جگر، بسل کو بناتا ہے دل

خونِ جگر سے صدا، سوز و سرور و سرود

نقش ہیں سب نام تمام، خونِ جگر کے بنیر

نغمہ ہے سودائے خام، خونِ جگر کے بنیر

مفتی کی نوا کی پرورش دل و جگر کے خون سے ہوتی چاہیے ورنہ وہ بے اثر رہے گی جب

صاحب ساز کا لہو، رگ ساز میں رواں ہو تو نغمے کا زیر و بم دلوں کو خود بخود تسخیر کرے گا۔

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش

ہے رگ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو

نغمہ نے کی تاثیر کارا نے نواز کے دل میں تلاش کرنا چاہیے:

آیا کہاں سے نغمہ نے میں سرورِ مے

اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نے

جس روز دل کے رمز مفتی سمجھ گیا سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر میں طے

ادب کے بعض تنقید نگاروں نے تخلیقی ادب کا مقصد مسرت قرار دیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کون سی مسرت؟ ایک مسرت وہ ہے جو سکون و جمود کی دین ہے، ایک وہ ہے جس کی حرارت زندگی کو حرکت میں لاتی ہے اور اس سے حیات و کائنات کے بہت سے الجھے ہوئے تار سلجھتے ہیں۔ اقبال کے پیش نظر ثانی الذکر ہے:

اے اہل نظر، ذوقِ نظر خوب ہے لیکن
مقصود ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا؟
یہ ایک نفس یا دو نفس مثل شر کیا؟
شاعر کی نوا ہو کہ معنی کا نفس ہو
جس سے چمنِ افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا؟
دوسری جگہ کہا ہے:

سینہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن عینِ حیات
ہو نہ روشن تو سخن مرگِ دوام اے ساقی
مذکورہ بالا تمام اشعار میں جلال و جمال کا امتزاج کسی نہ کسی شکل میں نمایاں ہے "ضربِ کلیم" میں اس نے اپنی نظم جلال و جمال میں فنی لحاظ سے جلال کی اہمیت کو واضح کیا ہے:

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نہرِ انفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتشِ ناک

اقبال کے جذبہ و تخیل جب کسی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں تو ان سے نہ صرف جلال و جمال کا ظہور ہوتا ہے بلکہ اس سے حرکت و عمل کے تصورات کی خود بخود تراوش ہوتی ہے۔ اس کے فن کا مرحلہ شوق کبھی طے نہیں ہوتا اور وہ اپنی زندگی اور فکر کی طرح اپنے فن میں بھی نئے طور اور نئی تہجلی کا آرزو مند رہتا ہے:

ہر لحظہ نیا طور نئی برقی تہجلی
اللہ کرے مرحلہ شوق نہ ہو طے
اردو شاعری میں سب سے پہلے غالب نے کہا تھا کہ حسن و جمال کا خیال بھی ایک طرح کا حسنِ عمل یا نیک کرداری ہے۔ اس طرح اس نے حسن کے روایتی سکون اور جمودی تصور کو حرکت اور عملیت کی دنیا سے آشنا کیا:

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر گھلا

حسن پرستی کا اگر غالب کو آخرت میں وہی صلہ ملا جو نیکی اور حسن عمل کا ملتا ہے تو وہ خسارے میں نہیں رہا۔ اگرچہ ایک جگہ اس نے کہا ہے کہ حیاتِ دہر کی رنگینیوں اور رعنائیوں کے بدلے اگر جنت ملے تو یہ سودا گراں ہے:

دیتے ہیں جنت حیاتِ دہر کے بدلے نشہ باز اذہ خسار نہیں ہے
کیکس نے حسن اور صداقت کو اپنی اصلیت کے لحاظ سے ایک بتلایا تھا۔ غالب نے حسن اور نیکی کو ایک کہا۔ دوسروں کے یہاں حسن عمل کے صلے میں قبر میں جنت کی کھڑکی کھلتی ہے۔ اسے یہی نعمت اپنی حسن پرستی کی بدولت حاصل ہو گئی۔

یہ عجیب بات ہے کہ اقبال کے یہاں حسن و جمال کا ذکر شاذ و نادر ہے۔ ہاں اس کے کلام میں عشق و شوق کی سرشاری ہے۔ اپنی نظم ”جلوہ حسن“ میں وہ حسن کے وجود کو تشکیک کی نظر سے دیکھتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ نوجوانی کی یادوں کا ذکر کر رہا ہے جو پرکیت سہی لیکن انداز بیان بتاتا ہے کہ ان گزرے ہوئے لمحوں میں تازگی باقی نہیں رہی۔ بعد کی شاعری میں بھی حسن کا بے محابا بیان نہیں ملتا۔ ہاں اشارے کنائے ضرور ہیں۔ ”جلوہ حسن“ ابتدائی زمانے کی نظم ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مقصدیت کے عشق کے بعد انسانی حسن کا تاثر باقی نہیں رہا۔ ”جلوہ حسن“ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

جلوہ حسن کہ ہے جس سے متنا بیتاب	پاتا ہے جسے آغوشِ تخیل میں شباب
ابدی بنتا ہے یہ عالم فانی جس سے	ایک افسانہ رنگیں ہے جوانی جس سے
دور ہو جاتی ہے ادراک کی خامی جس سے	عقل کرتی ہے تاثر کی غلامی جس سے
آہ! موجود بھی وہ حسن کہیں ہے کہ نہیں	خاتمِ دہر میں یارب وہ نگیں ہے کہ نہیں

اقبال کی شاعری پر مجموعی نظر ڈالی جائے تو جلال و جمال کے عناصر تحریر اور مقصدیت کے ساتھ وابستہ ہیں۔ اس کے بیان میں جوش اور جذبے کی باطنی گہرائی اور بعض اوقات بلند آہنگی پیدا ہو گئی ہے۔ اس کی شاعری کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ صرف خارجی احوال کی تصویر کشی نہیں کرتا بلکہ ان کی جذباتی اور تخیلی توجیہ بھی پیش کرتا ہے۔ اس نے مسجدِ قرطبہ میں مرد خدا (آیدیل مین) کے جلال و جمال کا خارجی عکس دیکھا:

تیرا جلال و جمال مرد خدا کی دلیل

وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

اقبال کبھی فطرت کی منظر کشی میں جلال و جمال کا مشاہدہ کرتا ہے۔ سفر افغانستان میں اس نے قندھار کی تعریف میں جو اشعار کہے ہیں وہ ملاحظہ طلب ہیں۔ ان کی زمین اور بحر میں جمال سے زیادہ جلال کا احساس ہوتا ہے جو اس کو ہستان علاقے کی مناسبت سے حسب حال ہے:

رنگ ہا بولہ ہوا ہا آب ہا تانبہ چوں سیما ہا

لالہ ہا در خلوت ہمسار ہا، نار ہا یخ بستہ اندر نار ہا

”ہ کی صوتی خاصیت سے فطرت کی شگفتگی کے بجائے جلال و ہیبت ظاہر ہوتی ہے۔ جہاں کشمیر کا ذکر کیا ہے وہاں بحر اور زمین اور لفظوں کے موزوں انتخاب میں فطرت کے جمال کو نمایاں کیا ہے لیکن فطرت نگاری میں حسن و جمال متحرک محسوس ہوتا ہے:

رخت بہ کا شمر کش کوہ دہل و دمن نگر سبزہ جہاں جہاں بہ میں لالہ چمن چمن نگر

باد بہار موج موج، مرغ بہار فوج فوج صلصل و صار زوج زوج بر سر نارون نگر

لالہ ز خاک برد مید موج آب جو تپید خاک شر شر رہیں آب شکن شکن نگر

زخمہ بہار ساز زن، بادہ بہار سائیں بریز قافلہ بہار را بجن بجن نگر

اقبال نے اپنی نظم ”ایک آرزو“ میں فطرت کے حسن کو متحرک حالت میں دیکھا اور اسے

اس طرح بیان کیا۔ ہر شعر میں حرکت اور عمل کی کیفیت نمایاں ہے:

صف باندھے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہول

ندی کا صاف پانی تصویر لے رہا ہو

ہو دل فریب ایا ہمسار کا نظارہ

پانی بھی موج بن کے اٹھ اٹھ کے دیکھتا ہو

پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی

یہے حسین کوئی آئینہ دیکھتا ہو

پانی بھی موج بن کر اٹھ اٹھ کے فطرت کا نظارہ کرتا ہو، حسن تعلیل کی عمدہ مثال ہے۔

اس صنعت کا استعمال ایسا فطری طور پر کیا گیا ہے کہ یہ گمان ہی نہیں ہوتا کہ شاعر نے صنعت کی خاطر شعر لکھا ہے۔ حسن تعلیل کے فطری استعمال سے شعر کا رمزی اور ایمانی اثر کہاں سے کہاں پہنچ گیا! ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فطرت مست اور متحرک ہمارے سامنے جھوم رہی ہو۔ اسی لیے اقبال نے ایک جگہ کہا ہے کہ شعر سے فطرت کا حسن اور زیادہ نکھر جاتا ہے:

جمیل تر ہیں گل و لاله فیض سے اس کے

لگاؤ شاعر رنگیں نوا میں ہے جادو

انسانی شخصیت جو کھوں میں پڑنے کے بعد اپنی آب و تاب پوری طرح نمایاں کرتی ہے اقبال نے اسی کو انسانی جمال سے تعبیر کیا ہے۔ اسی کی بدولت کائنات ہستی کی رونق ہے:

ایں ہمہ ہنگامہ اسے ہست و بود

بے جمال مانیاید در وجود

ایک جگہ ذات باری کا ارشاد نقل کیا ہے کہ جس نے ہماری شان جمال میں حصہ نہیں لیا وہ کبھی بھی زندگی کے درخت کا پھل نہیں چکھے گا:

از جمال مانصیب خود نبرد

از نخیل زندگانی بر نخورد

ایک جگہ جلال و جمال کے فنی محرک کو ثابت کرنے کے لیے کہا ہے کہ توحید کے عقیدے سے فرد اور جماعت اپنے کمال کو پہنچتے ہیں۔ جماعت میں جلالی شان اور فرد میں جمالی شان نمایاں رہتی ہے:

ہر دواز توحید می گیرد کمال زندگی این را جلال آں را جمال

اقبال نے اپنی شاعری میں جلال و جمال کی آمیزش، اجتماعی معنویت پیدا کرنے کے لیے بھی کی ہے۔ خودی کے استحکام کے ساتھ اس نے جدید علوم (سائنس) کے حصول پر بہت زور دیا تاکہ اہل مشرق میں تنحیر فطرت کی صلاحیت پیدا ہو۔ وہ سکونی دروں بینی کے بجائے متحرک بروں بینی کا احساس پیدا کرنا چاہتا تھا۔ تاکہ انفس و آفاق دونوں کی بصیرت ماحصل ہو۔ انفس کی حد تک خود شناسی کا احساس اور آفاق کی حد تک سائنس کی تعلیم کو جماعت کے امراض کا علاج تجویز کیا۔ ظاہر ہے کہ یہ موضوع

دھیے اور نرم لہجے میں نہیں بیان کیا جاسکتا تھا۔ اسے پیش کرنے کے لیے اس نے وہی لے برتی جو موزوں اور اقتضائے حال کے مطابق تھی۔ اپنی شاعری میں چاہے وہ ہلال و جمال کی آمیزش کا ذکر نہ کرے لیکن اس کے اسلوب و ہیئت میں تخیلی طہ پر وہ پوشیدہ رہتے ہیں اور ان کی تخلیقی توانائی محسوس ہوتی ہے۔

یال جبریل کی ایک نظم مانزل میں مجاز کی زبان میں حقیقت و معرفت کے اسرار و موز بیان کیے ہیں۔ طرز خطاب کی بے تکلفی اور بے ساختگی سے اقبال کی روحانی بلند مقامی کا اظہار ہوتا ہے۔ مقصدیت کو بڑی خوبی سے حقیقت سے ہم آغوش کیا ہے، یہ اس کے عارفانہ ذوق و شوق کی اچھی مثال ہے جس میں جمایا آتی اسلوب نمایاں ہوتے ہوئے بھی وہ جلالی شان سے بالکل ہٹی دامن نہیں۔ ہر شعر میں حرکت اور حرارت محسوس ہوتی ہے۔ امر کے استمال سے خطاب میں کس قدر زور پیدا ہو گیا:

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر	ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر
عشق بھی ہو حجاب میں جس بھی ہو حجاب میں	یا تو خود آتشکار ہو، یا مجھے آتشکار کر
تو ہے محیط بے کراں میں ہوں فلاں کی آج	یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبر	میں ہوں خرف تو تو مجھے گوہر شاہوار کر
باغ بہشت سے مجھے حکم شہ دیاتھا کیوں	کاڑچھاں دراز ہے اب مرا انتظار کر
روزِ حساب جب بکھر پیش ہو دفترِ عمل	آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

دعا میں عموماً عاجزی اور بے مقدوری کا اظہار کیا جاتا ہے لیکن اقبال نے مسجدِ قرطبہ میں جو دعا کی اس کے لہجے میں بھی فروتنی کے بجائے بلند آہنگی اور توانائی پائی جاتی ہے:

راہِ محبت میں ہے کون کسی کا رفیق	ساتھ مرے رہ گئی ایک مری آرزو
میرا نشین نہیں درگاہِ میر و وزیر	میرا نشین بھی تو اشنا نشین بھی تو
تجھ سے گریباں مرا مطلعِ صبحِ نشور	تجھ سے مرے سینے میں آتشِ اللہ ہو
تجھ سے مری زندگی سوزہ تبوہ و دوداغ	تو ہی میری آرزو، تو ہی میری جستجو
پاس اگر تو نہیں رہے دیہاتِ تمام	تو ہے تو آباد ہیں اجڑے ہوئے کانخ و کو
پھر وہ شراب کہن مجھ کو عطا کر کہ میں	ڈھونڈ رہا ہوں اسے توڑ کے جام و سبو

چشم کرم سا قیادیر سے ہیں منتظر
 جلوتیوں کے سبوا، خلوتیوں کے کدو
 ایک جگہ حق تعالیٰ کے جلال کی قسم کھا کر کہا ہے کہ میری دعا بس اتنی ہے کہ تو کبوتروں
 کو عقابی شان عطا کر دے:

بجلاں تو کہ در دل و گر آرزو ندارم
 بجز این دعا کہ بخشی بکبوتران عقابی
 عشق حقیقی کے اظہار میں اقبال نے مقصوف شاعروں سے الگ راہ اختیار کی جس سے
 اس کی فنی تخلیق کی جدت اور یقین و ایمان کی تاباکی نمایاں ہے۔ یہ بھی حق تعالیٰ سے اس کا راز و
 نیاز ہے جب وہ کہتا ہے کہ تجھ سے مجھے یہ گلہ ہے کہ تو خود تو غیر محدود ہے اور مجھے چار سو کی حد بندی
 میں قید کر دیا:

تیری خدائی سے ہے میرے جنوں کو گلہ
 اپنے لیے لامکاں میرے لیے چار سو
 اسی طرح اور دوسرے اشعار ہیں جن میں ذوق و شوق کی شوخی زیادہ نمایاں ہو گئی ہے۔ فقہاء
 اس کے متعلق چاہے کچھ فتوے دیں، وہ اپنی بات محبت کی بجزودی میں اسی طرح کہہ جاتا ہے جیسے منصور
 الحلاج کہہ گیا تھا۔ ہر شے میں حرکت اور عمل نمایاں ہے:

غافل تو نہ بیٹھے گا مشر میں جنوں میرا یا میرا گریباں چاک یاد امن زرداں چاک
 تو نے یہ کیا غضب کیا اس کو بھی ناش کر دیا میں ہی تو ایک راز تھما سینہ کائنات میں
 اقبال کبھی کبھی مفتی بن کر فتوے بھی صادر کر دیتا ہے۔ عشق کی برتری اور برگزیدگی جملانے کے
 لیے وہ کہتا ہے کہ اگر کوئی اس کو سوٹی پر پورا نہیں اترتا تو وہ کافر و زندقہ ہے۔ اگر عشق نہیں تو ایمان و
 یقین مشتبہ رہیں گے۔ اس کا مفتی بننا بھی اس کی فکر کی توانائی کو ظاہر کرتا ہے:

رسم و راہ شریعت نکرده ام تحقیق
 بجز اینکه منکر عشق است کافر و زندیق

خضر راہ: ایک مطالعہ

آل احمد سہو

اقبال کے مطالعے میں اب تک زیادہ زور ان کی فکر پر دیا گیا ہے، ان کے فن پر قرار واقعی توجہ نہیں کی گئی۔ اقبال کی عظمت ان کے فلسفے، یا افکار کی گیرائی اور گہرائی کی وجہ سے نہیں فکر کے شعر بننے یا فلسفے کے شعر میں ڈھنچے کی وجہ سے ہے۔ حاکمی نے شعر کو اخلاق کا ناب مناب اور قائم مقام کہا تھا۔ بیسویں صدی میں کچھ لوگوں نے اسے وقتی سیاست کا محکوم بنایا، حالانکہ حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے شہریت کے حدود کو وسیع کیا اور سماجی اور اخلاقی تصورات میں شہریت دیکھی اور دکھائی۔ اسی طرح ترقی پسند تحریک کے اثر سے سیاسی افکار کی شہریت کو پانے اور پہچاننے کی کوشش کی گئی مگر جہاں اخلاق، مذہب، سیاست، فلسفہ شاعری کے لیے رہنما یا راہ ہیں، وہاں شعر کے ساتھ انصاف نہیں ہوا۔ لیکن جب جب فن کار نے فن کے بنیادی، جمالیاتی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے فن کی حدود کو وسیع کیا ہے اور مذہبی، اخلاقی، سیاسی یا فلسفیانہ مواد کو شاعری بنایا ہے۔ وہاں شہریت ہمہ گیر اور ہمہ رنگ ہو کر سامنے آئی ہے۔ اقبال کی شاعری کو حکیمانہ شاعری کہا گیا ہے لیکن ان کی عظمت حکمت کی وجہ سے نہیں، شہریت میں حکمت کی وجہ سے ہے۔ کون لڑج نے بھی اس نکتے کو مانا ہے کہ شعر میں گہرائی حکمت کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔

اقبال کے یہاں حکمت ایک ربط، بنیاد اور تسلسل رکھتی ہے۔ یعنی ان کے شعری افکار میں ہمیں ایک وحدت ملتی ہے۔ مگر یہ وحدت لازمی طور پر ان کی عظمت کی دلیل نہیں ہے۔ میکسیر اور غالب کے یہاں ہمیں ایک ایسی آزاد حکیمانہ نظر ملتی ہے جو کسی مخصوص نظریے یا تصویر حیات کی پابند نہیں ہوتی۔ ان شعرا کے یہاں زندگی اپنی پوری پہنائی، بولہلونی، رنگارنگی اور تضادات

کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ دانٹے یا ملٹن یا ٹیگور یا اقبال کے یہاں اس پہنائی کو ایک خاص نظریے کی عینک سے دیکھا گیا ہے۔ میں ذاتی طور پر غالب کی آزاد وحدت کو زیادہ بڑا درجہ دیتا ہوں مگر میرا مطالعہ اور محدود بصیرت مجھے یہ کہنے پر بھی مجبور کرتے ہیں کہ دانٹے یا ملٹن یا ٹیگور یا اقبال یا ڈی.لو.بی. یٹس یا ایلٹ کی عینک کا نہ صرف شاعری میں جواز ہے بلکہ وہ بھی بڑی شاعری کے دائرے میں آتی ہے۔ ادب میں آزاد وحدت اور مخصوص وحدت دونوں کی گنجائش ہے۔

بہر حال اقبال کا مطالعہ بنیادی طور پر ایک فنکار کی حیثیت سے کرنا چاہیے اور دیکھنا چاہیے کہ ان کے افکار سے اس فن کو کس قدر تباہ و تاب ملی ہے۔ اقبال نے بار بار کہا کہ انھیں شاعر نہ سمجھنا چاہیے۔ میر نے بھی یہی کہا تھا۔ اس بات کو زیادہ اہمیت نہیں دینی چاہیے، ہاں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ اقبال اپنی شاعری سے ایک کام لینا چاہتے تھے اور اس کام کی ان کے نزدیک زیادہ اہمیت تھی۔ ہمارے نزدیک اس بات کی اہمیت زیادہ ہے کہ اقبال کا یہ کام، کار و بار شوق، ہوا یا نہیں، ان کا کہنا (SAYING) یا تخلیق بنایا نہیں۔ وہ شاعری کو تجزوے از پیغمبری سمجھتے تھے۔ ہمارے نزدیک شاعری پیغمبری بھی ہو سکتی ہے مگر اس کا پیغام اس کے مخصوص، محسوس خیال (FELT THOUGHT) اور ادبِ فن کے دائرے کے اندر ہوتا ہے، اس میں مواد کو STRUCTURE اور STRUCTURE کو TEXTURE بننا ہوتا ہے اور موضوع کو ہیئت یا فارم ہر موضوع شاعری کا موضوع ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ فارم کے سانچے میں ڈھل جائے۔

اقبال کے فن کی خصوصیات کو سمجھنے کے لیے ہمیں غالب اور حالی کے فن کو ذہن میں رکھنا پڑے گا۔ کوئی بڑا فن کار اپنی فنی روایت سے علاحدہ نہیں ہوتا۔ یہ روایت اس کے فن کے پس منظر میں موجود ہوتی ہے پس منظر اگر پیش منظر پر حاوی ہو جائے تو یہ فن کا قصور ہے۔ اقبال ذہنی اقتدار کے لحاظ سے غالب کے قبیلے کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری کی مخصوص زبان غالب کی طرح خیال، انگیز، خلاق اور توانا ہے اور محاورے کے بجائے استعارے اور بول چال کی زبان کے بجائے منی آفرینی پر زور دیتی ہے۔ اقبال نے حالی سے اسلوب نہیں لیا، لیکن روح عصر کا احساس ضرور لیا۔ اقبال کی توانا شخصیت کبھی غالب کی طرح صرف مخلص نہیں ہے مستند (AUTHENTIC) پر مخلص اور مستند کے فرق کو ٹرنگ نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے لیکن مجھے اس بات پر اصرار ہے کہ اقبال نے حالی سے اپنے دور کے درد و داغ اور روز و سارا کو نہ لیا تھا۔ اس بات

کی وضاحت اپنے مقام پر ہو جائے گی۔

اقبال نے یوں تو حال کی بات غزلوں میں اپنے ڈھنگ سے کہی اور حالی نے حدیثِ دلبری کو صحیفہ کائنات بنانے کی جو ہم شروع کی تھی اس کو آگے بڑھایا، مگر دراصل وہ نظم کے شاعر ہیں اور ان کے کام میں نظم گوئی کا ارتقا اور اس کی پہلوداری، دونوں کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔ یوں تو مختصر نظموں میں بھی اقبال کے فن کی آب و تاب پوری طرح جلوہ گر ہے لیکن طویل نظموں میں اس فن کے ارتقا کا مطالعہ مفید بھی ہے اور مضمون خیز بھی۔ میرے نزدیک نالہ تہمت سے لے کر تصویرِ درِ دُک اقبال کی نظم گوئی 'ابتدائی' مرحلے میں ہے، روایت اور مانوس تنزل کی چٹانوں میں محسوس خیال کی روایک جو سے کم آب ہے 'شکوہ' سے اقبال کا فن بال و پر لیتا ہے اور شمع و شاعرِ گم پر واز شاخِ گل سے اٹھ کر گلشن کی فضا تک پہنچتی ہے۔ ایلٹ نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے پہلی غنائی اور دوسری خطابِ آوازیں تو اقبال کے یہاں شروع سے موجود تھیں لیکن تیسری یعنی ڈرامائی کا آغاز اگرچہ بہت شاندار نہیں ہے مگر واضح طور پر موجود ہے۔ "شمع و شاعر" اقبال کے فن کی ایک منزل کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہاں حالی کی پیروی اس لحاظ سے دیکھی جاسکتی ہے کہ نئے خیالات مانوس زبان میں یعنی تنزل کی جانی پہچانی روایت کے دائرے کے اندر ہی یہاں تک نظم کے بعض اجزا حسن رکھتے ہوئے خیال کی رو سے الگ اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ استعارہ آرائشی زیادہ ہے خلاق کم۔ فارسی میں اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی لکھنے سے اقبال کو اردو میں بھی اپنی بات کہنے کا سلیقہ آیا۔ چنانچہ 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' میں صرف اسرارِ خودی کے فلسفے کی جھلک ہے، بلکہ نظم کی حیثیت سے یہ شمع و شاعر سے زیادہ چہت ہے اور اس میں آرائش اپنے مضرب کے مطابق ہے، نظم پر حاوی نہیں ہے۔ مگر گھرِ راہ میں اقبال کا فن پہلی دفعہ اپنی بلندی پر نظر آتا ہے۔ یہ وہ بلندی ہے جس میں مستیِ اندیشہ ہائے افلاک کے ساتھ زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کا حیرت انگیز عزم موجود ہے۔ یہاں اردو شاعری میں پہلی دفعہ نظم اپنے خیال کی رو کے سہارے چلتی ہے۔ آرائش و زیبائش سے بے نیاز ہے اور اسلوب کی وہ قطیعت یا ادعا کی وہ اثر پذیری EFFECTIVENESS پیدا کر لیتی ہے جو بڑے فن کار کی پہچان ہے۔ اس لیے ہیں تعجب نہیں کہ سید سلیمان ندوی نے جو عالم ہونے کے ساتھ قدیم مذاقِ سخن کے دلدادہ تھے اس نظم کی طاقت کو اس کی کمزوری سمجھا۔ اقبال نے ۱۹۲۷ء میں ۱۹۲۷ء کے خط میں سید سلیمان ندوی کے اعتراض کا جواب ان الفاظ میں دیا ہے: "جوشِ بیان کے متعلق

جو کچھ آپ نے لکھا صحیح ہے مگر یہ نقص اس نظم کے لیے ضروری تھا کہ کم از کم میرے خیال میں اجنب خضر کی پختہ کاری، ان کا تجربہ، اور واقعات و حوادث عالم پر ان کی نظر، ان سب باتوں کے علاوہ ان کا اندازِ طبیعت جو سورہ کہف سے معلوم ہوتا ہے، اس بات کا مقتضی تھا کہ جو شے اور تخیل کو ان کے ارشادات میں کم دخل ہو۔ اس نظم کے بعض بند میں نے خود نکال دیے اور محض اسی وجہ سے کہ ان کا جو شے یاں بہت بڑھا ہوا تھا اور جناب خضر کے اندازِ طبیعت سے موافقت نہ رکھتا تھا۔ یہ بنیاد کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں گے۔ (اقبال نامہ جلد اول ص ۱۱۹) گویا یہاں شاعری میں کی موج نہیں ہے شعور اس کے بہاؤ پر قابو رکھتا ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں خضر راہ کو اردو شاعری کا عہد نامہ جدید کہا ہے۔ یہ صرف اس لیے نہیں کہ اس پر انقلاب روس کا اثر ہے اور اس میں اردو شاعری میں پہلی بار، سرمایہ و محنت اور سلطنت کی ساجری کا ذکر کیا گیا ہے بلکہ اس لیے کہ اس میں اقبال کی نظم گوئی اپنے شباب پر نظر آتی ہے۔ بال جبریل کی نظموں میں اس فن کی پختگی جلوہ گر ہے۔

”خضر راہ“ (۱۹۲۲ء) میں لکھی گئی۔ اس نظم میں پہلی جنگ عظیم کے اثرات، انقلاب روس، یونانیوں کے ہاتھوں ترکوں کی شکست، شریف حسین کی ترکوں سے بناوت، وسط ایشیا میں انور پاشا کی ناکامی اور لینن کی کامیابی، سب کا عکس موجود ہے، یعنی نظم ہر گامی واقعات سے متاثر ہے مگر شاعر کی نظر ان ہنگامی واقعات کے دور رس نتائج، مخصوص واردات میں عمومیت اور آفاقیت TOPICALITY contemporaneity یعنی وقتی پہلو میں عصریت دیکھ لیتی ہے۔ نظم کا کوئی حصہ اپنی الگ دنیا نہیں بناتا۔ ایک نل کا جز ہے اور سارے اجزا مل کر ایک بھرپور تاثر دیتے ہیں۔ پس منظر پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے مگر متبہد نہیں رکھتا، شاعر فطرت نگاری اور منظر نگاری دونوں پر قدرت رکھتا ہے۔ مگر وہ منظر کی مصوری اسی حد تک کرتا ہے جس حد تک فضا آفرینی کا تقاضا ہے۔ فضا میں سکون اور شاعر کے دل کے اضطراب کی تصویر صرف چار اشارے ہیں۔ حروف کی آوازیں نرم ہیں مگر خواب آلود نہیں۔ خضر کی شخصیت بڑے لیغ انداز سے ایک مصرعے میں متعارف کی گئی ہے۔ جس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگ شباب۔ اس مصرعے کی پہلو داری اور تہہ داری ذہن میں چراغاں کرتی ہے شمع و شاعر کا شاعر بہت کم ہایہ اور حقیقت سا نظر آتا ہے لیکن خضر راہ کا شاعر (میں) جو لمبے اسرار ازل ہے اور دل میں ہنگامہ محشر رکھتا ہے۔ اس کے سوالات و قیاس ہیں مگر دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ اس میں زندگی کے

راز حییہ ابدی سوال کے ساتھ سلطنت اور سرمایہ و محنت اور فطرت اسکندری کے نشے، سب کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ وقتی مسائل کس طرح آفاقی بن جاتے ہیں، یہ نکتہ بیت میں اس طرح ابھرتا ہے کہ ذہن میں پے درپے بہرین پیدا کرتا ہے۔

آگ ہے، اولادِ ابرہم ہے نمرود ہے کیا کسی کو پھر کسی کا امتحان مقصود ہے شاعر نے خضر سے پوچھا تھا کہ تو نے محرابِ فردی کیوں پسند کی ہے۔ خضر کے جواب میں دو باتیں قابلِ غور ہیں۔ ایک حسنِ فطرت کا احساس، دوسرے مانہ ویرانے کی تلاش جو شوق کو نت نئی گرمی اور روشنی عطا کرتی ہے۔ اس بند میں تشبیر کے علاوہ تلمیح سے بھی بڑا کام لیا گیا ہے۔ نمودِ اخترِ سیما، بپا، ہنگامِ صبح بہت سوں نے دیکھا ہوگا مگر جبینِ جبریل سے اس کی تشبیر، منیٰ آفرینی، حسنِ آفرینی اور اختصارِ تینوں کی بڑی اچھی مثال ہے۔ اسی طرح غروبِ آفتاب سے چشمِ جہاں میں خلیلِ تنگ اور پانی کے چشمے پر قیامِ کاروان سے اہلِ ایمان کے سلسلِ برہم تک ذہن کا موڑنا، ظاہر کرتا ہے کہ حسن کو ترغیب اور عظمت کس طرح عطا کی جاتی ہے۔ ویرانہ اقبال کے یہاں اور جگہ بھی آیا ہے۔ شہری زندگی جس طرح انسان کو کھیت اور کھلیان کا اسیر بناتی ہے اور جس طرح اس سے تجربے کرنے اور اپنے جوہر کو آزمانے کی صلاحیت چھین لیتی ہے اس کو اقبال نے ایک شعر میں بیان کر دیا ہے۔

پہلیں سے زندگی یا آدرشی زندگی کی خصوصیات کا بیان شروع ہوتا ہے۔ یہ سود و زیاں کے خیال سے بلند ہے کبھی زندہ رہ کر اور کبھی مر کر حاصل کی جاتی ہے۔ یہ آج اور کل کے بیانیوں میں اسیر نہیں یہ اپنی تخلیقی صلاحیت کی بنا پر پیدا کی جاتی ہے، مستعار نہیں ملتی۔ اس میں کوہن کے بیٹے سے بے ستوں کے سنگِ گراں کو کاٹ کر جوئے شیر نکالی جاتی ہے۔ اس کے امکانات صرف آزادی میں واضح ہوتے ہیں، تسخیرِ فطرت سے انسان انسان کہلاتا ہے ورنہ ایک مشتِ خاک ہے اور چوں کہ فرصتِ ہستی یک لمحہ ہے، اسی لیے اس لمحے میں اپنی شخصیت کے ذریعہ سے وقت پر ایک گہرا نقش چھوڑ جانا ضروری ہے۔ اگر خودی اس مٹی کے انبار میں سرایت کر جائے تو وہ ایسی تلوار بن جاتی ہے جس کا وار کبھی خطا نہیں کرتا۔ ان خیالات کی رحمت پر یہاں زور دینا مقصود نہیں کیوں کہ یہ بات مسلم ہے۔ زور اس پر دینا ہے کہ خضر کی زبان سے زندگی کی یہ تشریح و تعبیر موزونیت اور جوشِ بیان دونوں رکھتی ہے اور شبیہات، تلمیحات اور تناسبات سے اس طرح کام لیا گیا ہے کہ اسلوب ایک ایسی تلوار بن جاتا ہے جو کجائے کام

اپنا لیکن نظر نہ آئے۔

اس کے بعد کے بند میں زندگی کا یہ آدرش ایک خاص پہلو اختیار کرتا ہے پہلی جنگ عظیم نے مشرق پر مغرب کی مکمل فتح اور مشرق کی خواری و خرابی ظاہر کر دی تھی۔ اس سے ہمارے اہل مشرق اور خصوصاً مسلمان ملول و حزیں تھے۔ اقبال جب زمین و آسمان مستعار کو بھونک ڈالنے اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں تو وہ اس نوآبادیاتی (COLONIAL) نظام کی مذمت کرتے ہیں جو مشرق پر حکمرانی ہی نہیں کر رہا تھا اس کے دل و دماغ پر بھی حکومت کرنے لگا تھا اسی لیے بدخشاں کے لعل گراں کی بازیابی کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ مجھے یہ اعتراف ہے کہ پہلے بند کے مقابلے میں یہ بند قدرے کمزور ہے اور خضر سے زیادہ شمع کے اسلوب سے قریب، مگر یہ بھی ملحوظ رہے کہ اس میں پانچ اشعار ہیں جب کہ اس سے پہلے والے بند میں سات تھے۔

بہر حال زندگی کے اس بلند پایہ تصور کی روشنی میں سلطنت یا سامراج کے مسئلے کی وضاحت ہوتی ہے۔ آیہ ان الملوک محمود وایاز، موسیٰ اور ظلم سامری میں تعلیمات کی مدد سے ذہن کو اپنی طرف منور کیا ہے۔ اس میں قرآن شریف، تاریخ، اندر سجا اور مائیکو پیسنورڈ اصلاحات کے ذریعہ سے قومی مجالس کا قیام، ان سب سے مدد لئے کر، ذہنی غلامی کے اسرار کو فاش کیا گیا ہے اور بیت میں غزل کے مانوس رموز و ایما کی طرف مراجعت، اس استدلال پر ایک جذباتی نقدیق کا کام کرتی ہے۔ اقبال نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ کوئی شعر صرف بیان نہ ہو جائے۔ مجلس آئین و اصلاح پر تبصرہ کرتے ہوئے طب مغرب کی خواب آور دواؤں سے موازنہ اسے شاعرانہ بیان بنا دیتا ہے۔ لفظ اس طرح دنیا بن جاتا ہے۔

سرایہ و محنت کے سلسلے میں اقبال نے جو کچھ کہا ہے اس کے سلسلے میں دو باتیں اہم ہیں۔ اول تو میری مطلوبات کے مطابق اردو شاعری میں اس نئے مسئلے کی طرف یہ پہلا بھرپور اشارہ ہے۔ دوسرے یہ کہ خضر جو قوموں کی تقدیر پر نظر رکھتے ہیں، سرایہ داری کے خلاف ہیں اور مزدور کے حمایتی پیام مشرق اسی زمانے میں شائع ہوئی۔ اس میں متعدد نظمیں اس موضوع پر ملتی ہیں جن میں انقلاب خاص طور پر قابل ذکر ہے اس لیے یہ کہنا درست ہو گا کہ اپنے ہمعصروں میں سب سے پہلے اقبال نے انقلاب روس کی معنویت کو دیکھ لیا تھا اور گو وہ مارکس کی مادیت اور دہریت سے خوش نہ تھے، مگر عدل اور سماجی مساوات کے قائل تھے۔ اس بند میں اقبال نے مزدور کی مظلومیت، طاقت اور سرایہ کی چیرہ دستی

اور نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ کے نام سے وحدت انسانی کو پارہ پارہ کرنے کی ساری کوششوں کو بے نقاب کیا ہے مگر شاخ آہو پر برات اور ساحر الموطا کی تلمیح نے دراصل اس حکایت کو لہذا بنایا ہے، شاعر کے لہجے میں یہاں جوش بھی ہے اور بلند آہنگی بھی اور اسی لیے بیت کا یہ شعر ایک نئے دور کا رجز بن جاتا ہے۔

اٹھو کہ اب بزم جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

یہ بیت اور اس کے بعد کا بند ظاہر کرتا ہے کہ اقبال ماضی کے نوحہ خواں نہیں، حال کے خبر خواں ہیں، گو یہ ضرور ہے کہ وہ حال کے پر آشوب دور میں ماضی کی صالح روایت کی پاسداری پر برابر زور دیتے ہیں۔ مارشل ہاجن نے اپنی کتاب ^{VENTURE} OF ISLAM میں اقبال کے یہاں تسلسل اور تغیر دونوں کی معنویت کو تسلیم کیا ہے تسلسل ماضی کے عرفان سے آتا ہے، تغیر حال کے امکانات کے احساس سے یہاں تسلسل پر تکیہ کرنے والوں کو بتیے دنوں کی یاد میں مجبور ہونے والوں کو زندگی کے نئے رنگ و آہنگ کو قبول کرنے کا مشورہ دیا گیا ہے مگر کب تک کی ردیف سے ظاہر ہوتا ہے کہ براہ راست تلمیح کے بجائے دو تصویریں دکھا کر تغیر کی حمایت کا فرض ادا کیا گیا ہے، یہاں بھی دریا اور شبنم، قصہ خواب اور اسکندر و جم، آفتاب تازہ اور ڈوبے ہوئے تاروں، جنت کی یاد کی زنجیر کا ٹوٹنا، یہ سب اشارے، کلام کا وہ زیور ہیں جو حسن کلام میں اضافہ کرتے ہیں اور صراحت کے بجائے پردے پردے میں تغیر کے لیے آمادگی پیدا کرتے ہیں اور تغیر کو حسین بنا دیتے ہیں۔

دنیا سے اسلام والا بند اس لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ اگرچہ اقبال جنگ عظیم کے بعد اسلامی دنیا کے پارہ پارہ ہونے پر قدرتی طور پر غمگین ہیں، مگر ان کی بصیرت رومی کے سہارے اس بربادی میں ایک نئی آبادی کے آثار دیکھ لیتی ہے۔ شریف حسین کی انگریزوں کے اشارے پر ترکوں سے بناوٹ ایک سیاسی ماسخ تھی مگر اقبال نے اسے اپنے قلم کی ایک جنبش سے گنجینہ معنی کا ایک ظلم بنادیا ہے۔ اس شعر کو ملحوظ رکھیے:

لے گئے تہلیل کے فرزند میراثِ خلیل
خشت بنیادِ کلیسا بن گئی خاکِ حجاز

پھر سید سلیمان ندوی کے نام خط میں اقبال کا وہ اشارہ یاد کیجیے جس میں کہا گیا ہے کہ بعض
بند اس نظم میں سے نکال دیے گئے چونکہ خضر کی شخصیت کے منفی ان میں جوش کا پہلو نمایاں ہو گیا تھا۔
اور اب یہ بند کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں گے۔ میرا قیاس یہ ہے کہ ابلیس کی مجلس شورشی میں ابلیس کی
زبان سے یہ اشارہ شاید پہلے خضر کے لیے کہے گئے تھے۔

جانتا ہوں میں یہ امتِ حایلِ قرآن نہیں
ہے وہی سسویہ داری بندہٴ مومن کا دیں
جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں
بے یار بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستین
خشتِ بنیادِ کلیسا بن گئی خاکِ حجاز اور بے یار بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستین میں جو رشتہ
ہے اسکی طرف مزید توجہ دلانے کی ضرورت نہیں۔

شاید کم لوگوں کو یہ بات معلوم ہو کہ دنیا سے اسلام کے دوسرے بند کا پہلا مہرغ ملک
ہاتھوں سے گیملت کی آنکھیں کھل گئیں، اقبال کی ایک ابتدائی نظم سے یا گیا ہے۔ اس بند کا لہجہ بحرِ انوری
زندگی اور سرمایہ و محنت کے لہجے سے مختلف ہے۔ اس میں جوش کے بجائے سوز ہے، بلند آہنگی کے
بجائے ایک دھیمی اور گہیر کیفیت ہے۔

آخری بند میں اقبال کے فکروں و دونوں کا شباب ان اشعار میں نظر آتا ہے:

تو نے دیکھا سطوتِ رفتارِ دریا کا عروج
موجِ مضطر کس طرح بنتی ہے اب زنجیر دیکھ
عام حریت کا جو دیکھا تھا خوابِ اسلام نے
اے مسلمان آج تو اس خواب کی تبیر دیکھ
اپنی خاکِ ستمندر کو ہے سامانِ وجود
مر کے پھر ہوتا ہے پیدا یہ جہانِ پر دیکھ

پہلے شعر میں مغربی تہذیب کے زوال کی طرف اشارہ ہے، دوسرے میں انقلابِ روس کے امکانات
کا خیر مقدم ہے اور تیسرے میں ہر تخریب میں ایک نئی تعمیر کی بشارت ہے۔ اقبال بہر حال امید اور ذوقِ یقین کے

شاعر ہیں۔ جب یقین جاد ہو کر ادعائیت-DOGMATISM بن جائے تو انکار کے تیشے کی ضرورت ہوتی ہے اور جیسا انکار وہ طوفانِ بلا بن جائے جس میں کوئی چیز سلامت نہ رہے تو امید اور یقین کی ایک ہر کی ضرورت ہوتی ہے۔ قنوطیت یا رجائیت بجائے خود قدرِ اعلا نہیں ہیں، جذبہ اور فحک کے دورخوں کو ظاہر کرتی ہیں اور ہر بڑے شاعر کے یہاں دونوں سے کام لیا جاتا ہے۔

مجھے اس سے انکار نہیں کہ ”بال جبریل“ کی نظموں، مسجدِ قرطبہ، ساقی نامہ، ذوق و شوق، لینن، جبریل والیس، پیر رومی و مرید مہندی اور ”ارمغانِ جاز“ کی نظم، ایلین کی مجلس شوریٰ میں اقبال کے یہاں زیادہ پختگی ملتی ہے لیکن اس پختگی کا آغاز خضر راہ سے ہوتا ہے۔ اس میں شاعری کی قیسری آواز بہر حال واضح ہے۔ اس میں نئے موضوعات فن کا رانہ چاکہ دستی سے پیش کیے گئے ہیں، اس میں اس دور کے مسائل، روحِ عمر کی ترجمانی کرتے ہیں، ادبِ ماضی کا امین، حال کا آئینہ دار اور مستقبل کا اشاریہ ہوتا ہے، خضر راہ میں ہمیں ماضی کی صالح فذروں کا احساس، آیات و تلمیحات کے ذریعہ سے قوم کے حافظے کو تازہ رکھنے کا سلیقہ اور شاعر کے آئینہ گفتار میں آنے والے دور کی دھندلی سی تصویر، یہ نینوں پہلو ملتے ہیں۔ اسلوب موضوع کے مطابق ہے، لہجہ کرداروں کی شخصیت سے ہم آہنگ ہے۔ جا بجا بیان کو تشبیہات، استعارات، تلمیحات کے ذریعہ سے ہتہ دار اور پہلو دار بنایا گیا ہے اور ذہن میں اہلے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے مگر ترسیل اور ابلاغ پر پوری توجہ ہے۔ اس لیے انوس کلاسیکل رمز و ایما سے بھی کام لیا گیا ہے اور کچھ مخصوص اصطلاحات بھی استعمال کی گئی ہیں۔ موجودہ دور میں کلاسیکی اسلوب کے خلاف جو بناوت ملتی ہے وہ سمجھ میں آتی ہے۔ مگر یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ وہاں سے تجربے کے منانے کے لیے یکسر انحراف کیوں کیا جائے۔ اقبال نے غلط نہیں کہا ہے:

نئی بجلی کہاں ان ہادلوں کے حبیب و دامن میں

پرانی بجلیوں سے کبھی ہے جن کی آستیں خالی

پطرس نے ۱۹۴۵ء میں PEN کی جے پور کانفرنس میں آج کا اردو شاعر، کے نام سے ایک بصیرت افروز مضمون پڑھا تھا۔ اس کے آغاز میں انھوں نے بہشت میں ایک فرضی نشست دکھائی تھی جو اقبال کے دل پہنچنے پر ہوئی اس میں اقبال کی بات رومی نے بھی سمجھی اور غالب نے بھی۔ لیکن ظاہر ہے کہ بعض مقامات پر اقبال کی بات نہ سمجھی گئی۔ میرا خیال ہے کہ راشد کے آزاد نظم کے تجربے کے باوجود غالب اور اقبال ان کی بات

سمجھ گئے ہوں گے۔ یہ کہنا تو غلط ہو گا کہ اعلیٰ شاعری وہی ہے جو سمجھ میں آجائے کیونکہ جب زبان فرسودہ ہونے لگتی ہے تو نیا شاعر اپنے نئے احساس کی ترجمانی کے لیے الفاظ کے نئے امکانات سے کام لیتا ہے اور بقول ایلٹ ایسی ہر کوشش ایک مختلف کامیابی اور ایک نئی ناکامی کا باعث ہوتی ہے۔ اقبال بیسویں صدی کے شاعر ہیں۔ وہ جدید ہیں مگر ان کی جدیدیت آج کل کی جدیدیت سے مختلف ہے۔ ہیں جدیدیت کے اس جلوہ صدرنگ کو سمجھنا چاہیے۔ اقبال جب عظمت انسانی کا ترانہ گاتے ہیں، اپنے خون جگر سے دنیا کو جنت بنانے اور تخلیق کے ذریعہ سے آداب خداوندی سکھانے کی ہدایت کرتے ہیں تو وہ جدیدیت کے ایک رنگ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ آج جب عقیدے کی شکست، اظہار ذات، خود کلامی، ہجو بلیغ (IRONY) زبان کی شکست و ریخت، آزاد فارم پر زیادہ توجہ ہے، ہمیں فن کے اس تاج محل کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے جو اقبال کے یہاں ملتا ہے اور جس نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ کوئی بلند پایہ مقصد شمریت کو مجروح نہیں کرتا، بشرطیکہ اس کا مواد فارم بن کر آئے اور اس کی فکر میں شمریت کے آداب برتے گئے ہوں۔ پھر عقیدے کی شکست کے اس دور میں یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ شخصیت میں وہ استناد جو کھری شاعری کی پہچان ہے کسی ذوق یقین سے آتا ہے۔ اقبال کے یہاں یہ ذوق یقین اس خون جگر کے رنگ میں ظاہر ہوتا ہے جو سل کو دل بناتا ہے اور صدا کو سوز و سرور بخشتا ہے۔ خضر راہ کے فن نے اقبال کو مسجد قرطبہ، ساقی نامہ، مکالمہ جبریل و المبین، ذوق و شوق کھنا سکھایا۔ ایک طور پر اقبال کا المبین بھی اقبال کے خضر کامر ہون منت ہے۔

اقبال کی دو طویل نظموں کی باز آفرینی

(سانیا تی و تخلیقی نقطہ نظر سے)

۱. مخضر راہ : ۱۹۲۱ء

۲. مسجد قرطبہ : ۱۹۳۳ء

مسعود حسین خاں

تخلیقی باز آفرینی ایک سانیا تی عمل بھی ہے اور نفسیاتی بھی۔ اس کے لیے ناقد شعر کے لیے دو قسم کی صلاحیتوں سے متصف ہونا ضروری ہے۔ ایک طرف اس کا زبان کی تشکیل اور اس کے شاعرانہ استعمال سے باخبر ہونا یعنی وہ علم زبان کی ان تمام سطحات کا علم رکھتا ہو جو صوتیات، فونیمیات اور صرف و نحو سے ہوتی ہوئی معنیات اور اسلوبیات پر ختم ہوتی ہیں۔ اس کے لیے اصولیات کی تمام اقسام سے واقفیت ضروری ہے۔ وہ ان کے مآخذ اور طریقہ ادائیگی کو جانتا ہو۔ زبان کی منفرد اکائیوں (PHONEMES) اور اس کی غیر منفرد ذیلی اصوات کے فرق کو نظر میں رکھتا ہو۔ اُسے یہ معلوم ہو کہ کس طرح صرف کی سطح سے معنی کا داخل ہوتا ہے اور کیوں کونحو کی سطح پر سیاق و سباق سے معنی میں تبدیلیاں ہو جاتی ہیں۔ وہ الفاظ اور معنی کے باہمی رشتے کا علم رکھتا ہو، اور سب سے بڑھ کر وہ انحرافات و انتخابات لسانی سے واقف ہو جو شعری اظہار کے لیے شاعر وجود میں لاتا ہے اور جس سے اس کا مخصوص اسلوب بنتا ہے؛ اور وہ ناظر کو عنصر حیرت سے آشنا کرتا ہے؛ اور اُثر اور نظم میں امتیاز قائم کرتا ہے۔ معنی کی سنہری کیلوں سے معنی کے تھملاتے ستارے تراشتا ہے۔ معنی

کو اس طرح مبہم اور مکھم بنانا ہے کہ شعر تہ دار ہو جاتا ہے اور اس کی ایک سے زیادہ فہمیں کی جانے لگتی ہیں اور جب وہ فنکارانہ عمل پر مکمل فتح حاصل کر لیتا ہے تو غالب کی طرح چسچ اٹھتا ہے ع

گنجینہ معنی کا ظلم اس کو سمجھے
جو لفظ کہ غالب میرے اشعار میں آوے

شاعرانہ باز آفرینی کے لیے دوسری شرط شعری ہم گدازی (EMPATHY) ہے جو ایک نفسیاتی عمل ہے۔ اس اعتبار سے تخلیق کے تجربے سے کسی نہ کسی قدر واقفیت یا کم از کم اس کو طاری کرنے کی صلاحیت کا ناقہ شعر کے یہاں ہونا ضروری ہے۔ غیر شاعر بھی ناقہ شعر ہوتے رہے ہیں، اس لیے کہ شعری تنقید صرف تخلیقی عمل تک محدود نہیں اس کے تاریخی، عمرانی، سیاسی اور فلسفیانہ پہلو بھی ہوتے ہیں لیکن یہ بات یقینی ہے کہ تخلیق شعر کے بارے میں سب سے پتے کی باتیں شاعر نقادوں ہی نے کہی ہیں۔ وہ چاہے ورڈ سورتھ ہو یا کوئٹھ کویٹس ہو یا ایلٹ، کچھ اسی قسم کی فہرست ہمارے ادب میں بھی ملتی ہے۔ ملا جلی، میر، مصحفی، غالب، حالی، حسرت اور یہ سب اپنے انداز میں اپنے عہد کے لسانی اور فنی شعور کا احساس رکھتے تھے گو اس قدر عالمانہ نہیں جس قدر کہ آج کے ماہر لسانیات کو ہوتا ہے۔ ان کی شہادتوں میں شعری کیفیت آغاز و اردات، شان نزول، جذبہ اور خیال کا پسیدہ الفاظ میں ڈھلنا، بحر کے سلسلے میں بندھنا، تافیہ سے معرکہ آرائی، اس کا تنگ ہونا، اس پر فتح پانا، کسی مخصوص لفظ کی تلاش میں بے خوابیاں، تخلیق کی لذت اور کرب ان سب کی بڑی دلفریب داستان مل جاتی ہے، یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ کسی نظم یا شہ پارے کا موقعی محرک کیا تھا کبھی کوئی چھوٹا سا واقعہ، ایک دھچکا، ایک خیال، ایک تافیہ، ایک خوبصورت لفظ یا کسی شاعر کا ایک مصرعہ نظم جوں جوں آگے بڑھتی ہے زور حرکت میں تو انائی کو سمیٹتی جاتی ہے۔ طاقت بیان کا ایجاب کرتی ہے تخلیقی عمل میں شاعر کا ذہن تخلیق کی بھیٹی بن جاتا ہے اور خیال سرعت میں برقی لہروں سے تیز تر ہو جاتا ہے۔ زبان کے ظاہری سانچوں میں اظہار زبان کے باطنی امکانات جلوہ گر ہونے لگتے ہیں لفظوں کی ٹوٹ اور معنی کی چھوٹ کا ایک سیمابی منظر پیدا ہو جاتا ہے اور کشاکش تخلیق سے بالآخر شاعر کا ذہن کون اسی

وقت حاصل کر سکتا ہے جب اُسے قابلِ اطمینان طور پر مکمل فتح ہو جاتی ہے۔ اگر نظم طویل ہے تو شاعر کبھی مختصر اور کبھی طویل وقفوں کے بعد اس پر پھر حملہ آور ہوتا ہے، اگر وہ قوی ذہن کا مالک ہے تو اس کا ہر حملہ ایک نئی تخلیقی توانائی کا حامل ہوتا ہے، اگر کمزور ہے تو پسا پسا ہو کر نقش کو ناتمام چھوڑ دیتا ہے، فن پارہ مکمل ہو جانے کے بعد کچھ عرصے تک لوک پلاک کو درست کرنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ کبھی کبھی اس کا ابلاغ قریبی حلقوں میں نامکمل شکل میں کر دیا جاتا ہے۔ 'کاتا' اور 'لے بھاگے' کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ میرے بعض ایسے شاعر دوست رہے ہیں جو پہلی ملاقات میں نامکمل غزل یا نظم کو سننے پر مصر رہتے تھے تخلیق کا ابلاغ کے مراحل یعنی طباعت وغیرہ سے گزر لے کے بعد فن پارے اور اس کے خالق کے درمیان ماں اور بچہ کا سانہیں بلکہ جانور اور اس کے بچہ کا سارشتہ قائم ہو جاتا ہے، یعنی بیگانگی اور ناآشنائی کا۔ بہت کم فنکار اپنے تخلیق کردہ ادب پارہ کی قرارت کرتے ہیں۔ کردم و شد کی سی کیفیت ہوتی ہے۔

خضر راہ

اقبال نے اپنی طویل نظم خضر راہ کے بارے میں بدقسمتی سے کوئی شہادت نہیں چھوڑی ہے۔ اس لیے اس کے ماحول، اس کی فضا اور اس کی تخلیقی باز آفرینی کی تمام تر ذمہ داری اقبال کے نقاد پر آتی ہے۔

۱۹۱۸ء میں جنگِ عظیم اول کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ دنیا نے اس سے زبردست تباہی کا منظر اس سے قبل کبھی نہیں دیکھا تھا۔ افسانوں کی لاشیں، دست و پا بریدہ لاشیں، لاکھوں بچے یتیم، ہزاروں عورتیں بیوہ، شہر برباد و ویران، یورپ سڑکوں، ایشیا شرمسار، فاتح مفتوح سے زیادہ شکستہ تر، کارخانے بند، کھیتیاں تھلسی ہوئی، خوردن برائے زیتن، لیکن زیتن برائے چھ؟ یہ بڑا سوالیہ نشان ہر حساس ذہن پر قائم، زندگی بے اعتبار، حکومتیں بے اقتدار، ہندوستان بیدار، اسلام تباہ و برباد، روس ایک نئے انقلاب سے دوچار، ایک لمحے کے لیے اس ہجوم نامیدی و بربادی کا تصور کیجیے جو ۱۹۱۹ء کے اوائل میں اتحادیوں کی فتح یا پانی کے باوجود عالم پر طاری تھا۔

جنگ تا امن ایک خونی لکیر تھی۔ ہر تجسس ذہن متفکر تھا۔ زندگی کی بچے اعتباری پڑ قومی بربادی
پڑ انسان کی لاچاری پر۔

اقبال بھی، جو ۱۹۱۹ء تک اپنا فلسفہ حیات مرتب کر چکے تھے، مردہ قوم کو اثباتِ حیات
اور خودی کا درس دے چکے تھے۔ خاکِ وطن کے ہر ذرہ کو دیوتا تسلیم کر چکے تھے اور اُمتِ ہر قوم
کو اپنی حقیقت سے آشنا کر چکے تھے، بربادی کے اس منظر کی تاب نہ لاسکے۔ وطن میں رولٹ
بل، جنرل ڈائر کا مارشل لا اور قتلِ عام، گاندھی جی اور علی برادران کی قیادت میں عدم تعاون اور
ترکِ موالات کی تحریک۔

دنیا ئے اسلام میں معاہدہٴ سیورے (SEVERE) خلافت عثمانیہ کی بربادی اور شریعت
کلمہ کی دغا بازی کا رنج و غم تھا۔ اسی ذہنی کشاکش میں شاعر سکون کی تلاش میں ساحلِ دریا کی جانب
رُخ کرتا ہے، اسے ایک نئی صبح کی تلاش ہے، جہاں زندگی با معنی ہو، جہاں اس کا وطن عزیز
فرنگی کے جال سے نکل کر آزاد فضا میں سانس لے سکے۔ جہاں دنیا ئے اسلام یورپی رخنہ گردوں
کے فتنہ و فساد سے محفوظ رہ سکے۔ اس عالم میں پہنچ کر شاعر کا ذہن خود کو دو حصوں میں منقسم
کر لیتا ہے۔ شاعر اقبال اور مفکر اقبال، شاعر اقبال مضطرب ہے، اس کے دل میں ایک ہنگامہ
مُحتر بہا ہے، وہ بربادی عالم پر سوالات قائم کرتا ہے۔ مفکر اقبال بصورتِ خضر راہِ جواب دیتا
ہے۔ اقبال نے یہاں ایک قدیم اسلامی روایت کی اشارتِ نگاری سے فائدہ اٹھایا ہے اور
”پیکِ جہاں پیم“ خضر کو ایک ڈرامائی کردار کی شکل میں پیش کیا ہے۔ شاعر اور خضر کے درمیان
جو مکالمہ ہونے والا ہے، اس کے لیے ایک پُر سکون پس منظر کی ضرورت تھی، اقبال ’جو بانگِ درا‘
کی منظر نگاری کے کامیاب شاعر بن چکے تھے، ہلکے استایل اور بستہ اسلوب میں سکون و سکوت
کا منظر ان الفاظ میں کھینچتے ہیں :-

ساحلِ دریا پہ ہیں اک رات تھا مجھ نظر
گوشہٴ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شبِ سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب

جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفیل شیرِ خوار
 موج مضطرب تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب
 رات کے افسوں سے طائرِ آشیانوں میں اسیر
 انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہِ ستّاب

ان اشعار میں (س)، اور (ش) کی تکرارِ ازل کی چال، طویل مصوتوں، اور غنّہ کی گہری
 وادیاں منظر کی خاموشی، سکون اور سکوت کی عکاسی کے ساتھ ہم آہنگ ہیں۔
 ایسے میں حضرت خضرِ نمودار ہوتے ہیں جو بھولے بھٹکوں کی رہنمائی کرتے ہیں مضطرب اور
 شاعرِ اقبال ہنرِ اقبال یعنی علامتی پسیرِ خضر سے پانچ سوال کرتا ہے، سوال کرنے سے قبل
 خراجِ تحسین کے طور پر چند کلمات کشتیِ مسکین، "جانِ پاک" اور "دیواریتم" کی تلمیحات کے حوالے
 سے ان کی شان میں کہتا ہے ۵

اے تری چشمِ جہاں ہیں پر وہ طوفاں آشکار
 جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خوش

اقبال کا خضر سے پہلا سوال ع چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد ؟
 دوسرا سوال ع زندگی کا راز کیا ہے ؟
 تیسرا سوال ع سلطنت کیا چیز ہے ؟
 چوتھا سوال ع اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خردش
 پانچواں سوال ع جو اقبال کے دل کے زیادہ قریں تھا یہ ہے۔

بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفیٰ
 خاکِ خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سختِ کوش

چنانچہ انہیں پانچوں سوالوں کے جوابات کے طور پر اس نظم کے پانچ بندوں کے ذیلی عنوانات
 قائم کیے گئے ہیں جو حسبِ ذیل ہیں :-

(۱) صحرا نوردی (۲) زندگی (۳) سلطنت (۴) سرمایہ و محنت اور (۵)
 دنیائے اسلام۔

خضر سے اقبال کا پہلا سوال اس کی صحرا نوردی سے متعلق ہے، بظاہر یہ سوال غیر متعلق اور ذاتی نوعیت کا ہے اس لیے کہ خضر کی صحرا نوردی اور روپوشی ردایتاً مسلم ہے جس کا اثر غالب کے ذہن میں بالکل مختلف انداز کا تھا۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

لیکن اقبال نے خضر کی صحرا نوردی کو اپنے نقطہ نظر سے زیادہ بامعنی پایا۔ اس لیے کہ یہ استعارہ ہے مسلسل عمل اور تنگ و دو کا اور اس لحاظ سے اس کا اقبال کے فلسفہ زندگی سے گہرا رشتہ ہے جو اقبال کے مطابق ”جاوداں پیہم دواں ہر دم جواں“ ہے صحرا نوردی اور زندگی دونوں میں ان کے نزدیک ایک ربط معنوی ہے۔ زندگی کے موضوع کی جانب گریز کرنے کے لیے ہی وہ صحرا نوردی والے بند کا اختتام اس شعر پر کرتے ہیں۔

پختہ تر ہے گردش پیہم سے جام زندگی
ہے ہی اے بے خبر راز دوام زندگی

خضر راہ ہمت کے اعتبار سے ایک ترکیب بند ہے۔ ترکیب بند کے آخری شعر میں قافیہ بدل کر شاعر نے بند کا آغاز کرتا ہے۔ چنانچہ صحرا نوردی کا بند لفظ ”زندگی“ پر ختم ہوتا ہے اور اگلا بند ”زندگی“ کے عنوان سے شروع ہوتا ہے جو جواب ہے سوال ”زندگی کیا ہے؟“ کا۔ اس بند کے ابتدائی اشعار اس بانگ یقین کے ساتھ شروع ہوتے ہیں۔

برتر از اندیشہ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جان اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی
تو اے پیانہ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں پیہم دواں ہر دم جواں ہے زندگی

اردو شاعری میں یہ ایک حیات آفرین اور مثبت آواز تھی جس معاشرہ کا مزاج یہ ہو کہ

ع زندگی نام ہے مرم کے جیسے جانے کا

دہاں یہ غلغلہ اُسٹھے۔ ع

اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے
متر آدم ہے ہنیر کن نکاں ہے زندگی

دیکھیے کس مابعد الطبیعیاتی سطح سے اقبال زندگی کی نئی تعریف کر رہے ہیں یہ نہ صرف
جنگ کی تباہ کاری کے علی الرغم ہے بلکہ اقبال کے فلسفہ اثبات حیات کے عین مطابق بھی
"سودوزیاں" سے برتر کہہ کر وہ حیات انسانی کو نیا اعتبار دے رہے ہیں۔ اس کو "ضمیر کن نکاں"
کہنے کے بعد ہی وہ اس کی "قوتِ تسخیر" اور "قوتِ پنہاں" کو آشکار کر سکتے ہیں، وہ اس کے عمل کی
عظمتوں کا اس طرح نقشہ کھینچتے ہیں۔ ع

پھونک ڈالے یہ زمین و آسمان مستعار
اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

اس زندگی کے لیے آزادی شرط ہے مسلسل عمل اسے خام سے پختہ کرتا ہے اور مٹی کے
انبار کو شمشیر بے زینہارا میں تبدیل کر دیتا ہے۔

۱ مابعد الطبیعیاتی سطح پر زندگی کو نئی تعریف سے آشنا کرنے کے بعد شاعر درجہ بدرجہ اس
کے ملی و قومی ظہور کا ذکر کرتا ہے۔

خاکِ مشرق پر چمک جائے مثالِ آفتاب
تا بدخشاں پھر وہی لعلِ گراں پیدا کرے

زندگی کا اجتماعی شعور شاعر کو سلطنت کے راز فاش کرنے کی جانب مائل کرتا ہے، اس
بند میں وہ یورپی اقوام کے سامراجی نظام کا پول 'قرآنِ کریم' کی آیت 'ان الملوک سے کھولتا
ہے۔ (بے شک جب بادشاہ کسی قریہ میں داخل ہوتے ہیں تو فساد ڈال دیتے ہیں) اور بتاتا
ہے کہ ملوکیت بھی ایک قسم کی جادوگری ہے، جو مغلوب اقوام سے ان کا احساس آزادی و خودی
تک چھین لیتی ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے اس کا تخلیقی ذہن اب 'محمود و ایاز' اور موسیٰ و
طلسم سامری، کی تلمیحات کا سہارا لیتا ہے ع

جادو دے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز
دیکھتی ہے ملتہ گردن میں سازِ دلبری

خون اسرائیل آجاتا ہے آخر جوش میں
توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسم سامری

اس عمومی تاثر کے بعد شاعر کا ذہن ہندوستان کی جانب منتقل ہوتا ہے جہاں ۱۹۱۹ء کے گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ کے نفاذ کی تیاریاں ہو رہی ہیں اور ڈیوک آف کینساٹ ۹ فروری ۱۹۲۱ء کو بھٹن نگیس تشریف لاکر حضور ملک معظم کی جانب سے یہ اعلان فرما رہے ہیں :

” سالہا سال سے بلکہ چند نسلوں سے ہمدردان ملک اور وفادار ہندوستانی اپنی بھارت ماتا کے لیے سوراج کا خواب دیکھ رہے تھے۔ آج میری سلطنت میں آپ کے لیے سوراج کی ابتدا ہو رہی ہے اور آپ کو ترقی کے وسیع ترین اور اعلیٰ درجے کے مواقع مل رہے ہیں جن سے میری نوآبادیات کی مانند آزادی حاصل ہو“

اس اعلان سے لبرل جماعت کے خوش عقیدہ حضرات کی خوشی کی کوئی انتہا نہیں رہی اور انھوں نے جدید کونسلوں میں داخل ہو کر وزارتوں کی کرسیاں سنبھال لیں لیکن جن کے پیش نظر سوراج تھا وہ انگریزوں کی اہلیسانہ سیاست اور دیواستبداد کی جہوری قبا میں پائے کو بی کو اچھی طرح بھانپ گئے۔ اقبال نے اسی نقطہ نظر سے ۱۹۱۹ء کے ایکٹ پر کڑی تنقید کی ہے :

ہے دہی ساز کہن مغرب کا جہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نواسے قیصری
دیواستبداد جہوری قبا میں پائے کو ب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری
مجلس آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طب مغرب میں مزے عیشے، اثر خواب آوری
گرمی گفتار اعضاے مجالس، الاماں !
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگ زرگری
اس سرمایہ رنگ و بو کو گلستاں سمجھا ہے تو

آہ! اے نادان نفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

ان اشعار میں اقبال کی اس عہد کی وطنی اور سیاسی فکر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ یہ فکر وہی ہے جس نے اس زمانے میں علی برادران اور گاندھی جی کو کچھ عرصے کے لیے یکجا اور مسلم لیگ اور کانگریس کے لیے ایک متحدہ قومی پلیٹ فارم فراہم کر دیا تھا۔ دراصل ۱۹۲۱ کا سال ہماری قومی تحریک کی سب سے اونچی لہر تھا۔ دسمبر ۱۹۲۱ء میں مسلم لیگ اور کانگریس کے اجلاس ایک ساتھ احمد آباد میں ہوئے۔ کانگریس کے اجلاس کی صدارت حکیم اجمل خاں نے کی اور مسلم لیگ کے اجلاس کی صدارت مولانا حسرت موہانی نے۔ ہر طرف ترک موالات اور سوز راج کا لہر بلند ہو رہا تھا۔ اقبال نے قومی تحریک کے اس منتہا کو بھرپور انداز میں ان اشعار میں پیش کیا ہے جو ابھی سنا چکا ہوں۔

اقبال کا خضر سے تیسرا سوال سرمایہ و محنت کے خروش کے بارے میں تھا۔ ۱۹۱۷ء میں لینن کی قیادت میں روس کا سرخ انقلاب ہو چکا ہے مغربی جمہوریتیں اس انقلاب کی کامیابی کو مشتبہ نظروں سے دیکھ رہی تھیں۔ لیکن جب اس نے نہ صرف جنگ عظیم کے تھپڑوں کو انگیز کر لیا۔ بلکہ جنگ کے بعد تیزی کے ساتھ ملک کی تعمیر نو بھی شروع کر دی تو مفکرین مغرب کو اپنی رائے تبدیل کرنی پڑی۔ ایشیا کی غلام اقوام کے لیے یہ انقلاب 'بطن گیتی' سے آفتاب تازہ، کا ظہور تھا۔ مغربی جمہوریتوں کی سامراجیت کے خلاف جذبہ نفرت پہلے سے موجود تھا۔ اقبال اسے نوائے قیصری اسے تعمیر کر چکے تھے، لہذا امید کی تمام نگاہیں اس انقلاب پر مرکوز ہو گئیں جو 'بندۂ مزدور' کی حیات نو سے عبارت تھا۔ اقبال نے 'بندۂ مزدور' کو اس وقت پیغام دیا ہے جب ہندوستانی مزدور تحریک سے آشنا بھی نہیں ہوا تھا۔ اور اردو ادب کی تاریخ میں ترقی پسندی کی زائیت قائم ہونے میں ابھی کم از کم چودہ سال کی مدت باقی تھی۔ یہ پیغام اس قدر پُر جوش الفاظ اور اس قدر بصیرت افروز علامت میں دیا گیا ہے کہ میرا خیال ہے کہ ترقی پسند ادب کا یہی صحیح معنوں میں مفتور ہے۔

پیغام دو بندوں پر مشتمل ہے، پہلے بند میں سرمایہ دار کی جملہ گری اور مکر کی چالوں کا ذکر کیا ہے۔ ع

بندۂ مزدور کو حب کر مرا پیغام دے
 خضر کا پیغام کیا، ہے یہ پیغام کائنات
 اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دار حیلہ گر
 شاخ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
 دستِ دولت آفریں کو مزدیوں ملتی رہی
 اہل ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو زکات

اقبال کے خلاق ذہن کا یہ کمال ہے (اور اس میں اقبال بے مثال ہے) کہ اردو شاعری کے قدیم علام کو معنی کے نئے سیاق و سباق عطا کر دیتا ہے۔ ”ساحر الملوط“ اور ”برگِ حشیش“ کو وہ سرمایہ دار و مزدور کے باہمی رشتے کے لیے نہایت خوبی کے ساتھ استعمال کرتا ہے اور بھرپور انداز میں سیاسی تجزیہ ان الفاظ میں کرتا ہے۔

لسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
 ”خواجگی“ نے خوب جن جن کر بنائے مسکرات

مارکسی فلسفے کی اس سے بہتر شاعرانہ تعبیر اور کیا ہو سکتی ہے، لیکن مزدور کے مات کھالے کا دور ختم ہو چکا ہے اس لیے شاعر اس امید افزا پیغام کے ساتھ گریز کرتا ہے۔ ع

(اٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
 مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے)

دوسرے بند میں جس میں ”کب تلک“ کی متروک ردیف استعمال کی گئی ہے۔ اقبال روسی انقلاب کو ”آفتابِ تازہ“ کہہ کر خوش آمدید کہتا ہے۔ جب کوئی نیا نظام حیات طلوع ہوتا ہے تو زندگی کے پرانے ڈھانچوں کا ٹوٹنا لازمی امر ہے۔ اس کا افسوس نہیں کرنا چاہیے، اقبال اس نئے انقلاب کو پھر مابعد الطبیعیاتی سطح پر لے جا کر عروجِ آدم کا قصہ بنا دیتا ہے۔ ع
 توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں ہتھام
 دوریِ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک

اقبال نے اس بند میں اشتراکی انقلاب کے ایجابی پہلو کو سراہا ہے، وہ مغربی جمہوریت

اور مساوات کے مدعیوں کو چیلنج کرتے ہیں :

تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا

جہاں میں جس تمدن کی بناء سرمایہ داری ہے

لیکن سرمایہ داری پر ایک کڑی تنقید کے باوجود اشتراکیت اور اسلام کی مماثلت کا عرفان رکھنے کے باوجود (”میں اسلام کو ایک قسم کی اشتراکیت ہی سمجھتا ہوں“ مکتوب اقبال مارکسی فلسفے کی لادینی سے غیر مطمئن رہے۔ اور اپنے مخصوص انداز میں اس فکر کے بارے میں کہا ہے کہ یہ ”لا، کے مقام سے إلا اللہ تک نہیں پہنچ سکی، لیکن فی الحال یہ بحث ہمارے موضوع سے خارج ہے۔

خضر سے اقبال کا آخری سوال دنیائے اسلام سے متعلق تھا۔ داستانِ ترک و عرب سے متعلق، خلافتِ عثمانیہ کی بربادی اور حکمتِ مغرب سے امت کا پارہ پارہ ہو جانا۔ اتحادیوں کا قسطنطنیہ پر قبضہ اور ۱۹۱۹ء میں ان کے اشارے پر یونانی افواج کا سواحلِ سمرا پر قدم رکھنا۔ اس وقت ایک آگ سی ہندوستان میں لگ گئی۔ مہاتما گاندھی نے ٹیگور کے علی الرغم تحریکِ خلافت کی تائید کی اور اس طرح تاریخ کا وہ بے مثال قومی اتحاد قائم ہوا جس کی نظیر آج تک نہیں ملتی۔ تحریکِ عدم تعاون ۱۹۲۱ء میں اپنے شباب پر پہنچ گئی تھی، جب خضر راہِ اقبال کے ذہن میں جنم لے رہی تھی۔ اقبال ”خاکِ حجاز“ کو ”خشتِ بنیادِ کلیسا“ بنا ہوا دیکھ رہے تھے۔ تمام عالمِ اسلام مغرب کے سامنے سرنگوں تھا، کلاہِ لالہ رنگ، مجبورِ نیاز تھی۔ ایران یورپے ایسی ”مے سرکش“ کا طلب گار تھا، جس کی حرارت سے اقبال کے خیال میں اس کی مینا چور چور ہو جائے گی۔ شریفِ مکہ (ہاشمی) ناموسِ دینِ مصطفیٰ بیچ رہا تھا۔ اور انگریزوں کے جال میں گرفتار تھا۔ غرض کہ ہر طرف مسلمان کے خون کی ارزانی تھی۔ ایسے میں اقبال کا مفکرِ ذہن مرشدِ رومی کے حوالے سے عالمِ اسلام کو یہ پیغام دیتا ہے :

گفت رومی ہر بنائے کہنہ کاں باداں کند

می ندانی اول آں بنیاد را دیراں کند

اقبال کی رجائی اور پیش نظری اس دیرانے کے آگے ایک گلستاں دکھتی ہے۔ خودی

کی اصطلاح استعمال کیے بغیر اس کا سبق دیتی ہیں۔

مومیائی کی گدائی سے تو بہت تر ہے ثرکت

موربے پر! حاجتے پیشیں سلیمانے مبر

وہ ملت بیضا کو ربط و ضبط کا سبق دیتے ہیں اور اسی میں ایشیا کی نجات سمجھتے ہیں۔ سونے
حرم ناقہ کو تیز تر کرنے کی تلقین کرتے ہیں کہ اسلام میں سیاست اور دین علاحدہ حقیقتیں نہیں۔ اور ہمہ
اسلامیت کا سیاسی سبق یوں پڑھاتے ہیں ع۔

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے

نیل کے ساحل سے لے کر تاجنخاک کا شجر

ہدایت کا سلسلہ جاری رکھتے ہوئے وہ امتیاز نسل و نسب کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں اور
اور بالآخر ایک ایسی خلافت کی بنا استوار کرنا چاہتے ہیں جو ملت اسلامیہ کو سیاسی و دینی ت کے
سر رشتے میں لاسکے۔

اب ہم حضور راہ کے آخری بسند تک پہنچ چکے ہیں۔ شاعر کا اضطراب مکون و قرار میں تبدیل
ہو چکا ہے۔ اس کی چشم دل وا ہو چکی ہے۔ وہ اب دانائے راز بن چکا ہے اسی لیے قنوطیت کے
پردے چاک ہونے لگے ہیں وہ تقریر امت کو بے حجاب دیکھ رہا ہے۔ اس کی فریاد اب تاثیر میں
بدل چکی ہے۔ ”عروج مغربیاں“ میں اُسے زوال کی سیاہ لکیریں نظر آنے لگی ہیں۔ اسلام کا
عام حریت کا خواب بشکل انقلاب روس اور تحریک آزادی ہند رنگ لارا ہے ع۔

عشق کو فریاد لازم تھی سو وہ بھی ہو چکی

اب ذرا دل تمام کر فریاد کی تاثیر دیکھ

تو نے دیکھا سطوت رفتار دریا کا عروج

موج مضطر کس طرح بنتی ہے اب زنجیر دیکھ

عام حریت کا دیکھا تھا جو خواب اسلام نے

اے مسلمان! آج تو اس خواب کی تعبیر دیکھ

کھول کر آنکھیں مرے آئینہ گفتار میں

آنے والے دور کی دھندلی سی ایک تصویر دیکھ
 آزمودہ فتنہ ہے اک اور بھی گردوں کے پاس
 سامنے تقدیر کے رسوائی تدبیر دیکھ
 مسلم استی سینہ را از آرزو آباد دار
 ہر زمان پیش نظر لا یخلف الیعاد دار

إِنَّ اللَّهَ لَا يُخْلِفُ الْمِيعَادَ بے شک اللہ وعدہ خلافی نہیں کرتا! اس پر اقبال
 کا پیغام امتیختم ہوتا ہے۔ یہ اثبات یقین کا بام عروج ہے یہ عقل کی منزل اور عشق کا حامل
 ہے۔ ”دیکھ“ کی ردیف اُسے ایک قرآنی اسلوب عطا کرتی ہے۔ تاثیر، زنجیر، تعبیر اور تصویہ
 کے توافیہ اس میں حرکت کا احساس دلاتے ہیں۔ موضوع میں بشیری بھی ہے اور نذیری بھی نذیری
 اقوام غالب اور سطوت دیا اور باتدبیر تہذیب کے لیے، بشیری خواب اسلام، سینہ پُر آرزو،
 اور ایمان محکم رکھنے والوں کے لیے۔ اقبال کا یہی انداز سخن ہے جس کے بارے میں سجاد انصاری
 نے لکھا تھا کہ ”اگر قرآن اردو میں نازل ہوتا تو اقبال کی نظم یا ابوالکلام کی نثر کا پیرایہ اختیار کرتا۔“

مسجدِ قرطبہ

تجزیے کے لیے پیش نظر اقبال کی دوسری نظم مسجدِ قرطبہ ہے۔ جو خضر راہ کے دس سال بعد
 ۱۹۳۳ء میں اس وقت تصنیف کی گئی جب اقبال میسری گول میز کانفرنس سے لوٹ رہے تھے اور
 فرانس، اسپین اور اٹلی کی سیاحت میں مصروف تھے۔ دورانِ قیام پیرس میں انھوں نے مشہور
 فرانسیسی مفکر برگساں سے ملاقات کی۔ برگساں اس وقت علیل تھا لیکن استاذی پروفیسر لوئی
 ماسیوں کی وساطت سے دونوں کی ملاقات کا انتظام کیا جاسکا۔

اسرار خودی کی تہذیب کے وقت سے اقبال کا مفکرانہ ذہن زمان و مکان کے پیچیدہ
 مسئلے سے دوچار تھا۔ زمان و مکان کی بحث الہیات کی نئی بحث نہیں لیکن بیسویں صدی کے

آغاز میں آئن سٹائن اور برگساں نے اس کو جوئی جہت دیدی اس کا اقبال کے ذہن پر گہرا اثر اُثر تھا۔ اور وہ کئی سال سے اس کے اسلامی حل پر غور و فکر کرتے آرہے تھے، اس سلسلے میں جیسا کہ ان کے مکاتیب سے ظاہر ہوتا ہے، وہ مسلسل مولانا سید سلیمان ندوی اور دیگر علمائے دین سے استفسار کرتے۔ اور آیات اور احادیث کے حوالے پوچھتے رہے ہیں۔ زمان و مکان کی بحث اسلامی مفکرین کے لیے ہمیشہ سے دل چسپی کا باعث رہی ہے۔ اقبال نے قرآن حکیم سے ایسی آیات جمع کیں جن میں اختلافِ لیل و نہار کو خدائے تعالیٰ کی نشانیاں کہا گیا ہے۔ حدیث شریف میں دھر (زمان) کو ذاتِ الہی کا مرادف کہا گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اقبال نے برگساں کو جب "انسوالدھر" کی حدیث شریف کا ترجمہ سنایا تو وہ اپنی پہیوں والی کرسی پر جس پر وہ علالت کے باعث بیٹھا تھا، اچھل پڑا اور پوچھنے لگا یہ کس کا قول ہے۔ اقبال زمان کا اسلامی حل: "تشکیل جدید الہیات اسلامیہ" کے دوسرے خطبے میں ۱۹۳۰ء میں پیش کر چکے تھے لیکن وہ برگساں سے ذاتی تبادلۂ خیالات کے متمنی رہے، اس لیے کہ ان کے خیال میں بیسویں صدی میں تصورِ الہیہ پر جس قدر ضرب کاری اس یہودی مفکر نے لگائی ہے وہ سخت ترویش کا باعث ہے۔ برگساں کے نزدیک: "حقیقت ہستی ایک آزاد تخلیقی میلان وسیلانِ حیات ہے۔ جس کی آفرینش کے متعلق کوئی پیش گوئی یا پیش بینی ممکن نہیں۔ اس میلانِ حیات میں ایک قسم کی تمنا یا ارادہ پایا جاتا ہے اور یہ جوشِ تمنا وجود و شہود آخری کرتا چلا جاتا ہے۔" اس طرح برگساں نے اقبال کے خیال میں "مشیت اور فکر میں ایک ناقابلِ عبور خلیج حائل کر دی اور ان میں دوئی پیدا کر دی ہے۔" برگساں کے تخلیقی جوشِ حیات کے سامنے کوئی مقصود معلوم نہیں ہوتا۔ اس کے اندر کوئی آئین یا کسی غایت کے حصول کی ہدایت نہیں دکھائی دیتی۔ اور کوئی نہیں کہہ سکتا کہ یہ کدھر جا رہا ہے پس یہ صورت ہے کہ ع

دریا بہ وجودِ خویش موجے دارد !

اقبال ان افکار میں غلطاں و پیچاں برگساں سے ملے۔ اسے زبان کے اپنے اسلامی حل سے متاثر کیا اور چند روز کے بعد سیاحتِ اسپن کے لیے روانہ ہو گئے۔ اندلس کی زمین اقبال کے لیے عرصہ دراز سے ایک پراسرار کشش رکھتی تھی۔ اس کی حیثیت اقبال کے اسلامی

تخیل کے لیے وہی تھی جو انگریزی کے رومان شعراء کے لیے سرزمین یونان کی تھی۔
 ہسپانیہ تو خونِ مسلمان کا این ہے
 مانندِ سحرِ پاک ہے تو میری نظر میں
 پوشیدہ تری خاک میں سجدوں کے نشان ہیں
 خاموش اذانیں ہیں تری بادِ سحر میں
 ایک مکتوب میں رقم طراز ہیں :

” میں اپنی سیاحتِ اندلس سے بے حد لذت گیر ہوا۔ وہاں دوسری نظموں
 کے علاوہ ایک نظم مسجدِ قرطبہ پر بھی لکھی۔ الحمراء کا تو مجھے پر کچھ زیادہ اثر نہ ہوا
 لیکن مسجد کی زیارت نے مجھے جذبات کی ایسی رفعت تک پہنچا دیا، جو مجھے پہلے
 کبھی نصیب نہیں ہوئی تھی۔“

مسجدِ قرطبہ جذبات کی اسی رفعت کا نقش ہے۔ یہ اقبال کے فلسفہٴ زمان کا شاعرانہ حل
 ہے۔ وہ تردداتِ ذہنی جس میں برگسان کے نادینی فلسفہ نے انھیں برسوں مبتلا رکھا، جس کا فلسفیانہ
 جواب انھوں نے اپنے خطبات میں دینے کی کوشش کی لیکن جس کی ہیبتِ فکر کو وہ مکمل طور پر
 زیر نہ کر سکے۔ باوجود اس کہنے کے ”حقیقتِ ہستی ایک بے مقصود سیلانِ حیات نہیں جس میں
 تعقل و تصور کو کوئی دخل حاصل نہ ہو۔ مقصدیتِ زندگی کی ماہیت میں داخل ہے۔“ وہ برگساں
 کے انکارِ مقصدیت سے سرا سیمہ رہے اور اس کے اس فکری دباؤ کو محسوس کرتے رہے کہ مقصد
 زندگی کی آزاد تخلیق میں خلل انداز ہوتا ہے اور رفتارِ حیات کو متعین غایات سے پا بہ زنجیر
 کر دیتا ہے۔ ”مستقبل میں ممکناتِ وجود کے دروازے کھلے رہنے چاہئیں۔“ اقبال کہتے ہیں کہ ”میں
 اس حد تک برگساں سے متفق ہوں کہ اگر مقصدیت کے یہ معنی ہیں کہ مستقبل کی ایک معین اور
 مشخص صورت جسے معرضِ وجود میں لانے کی کوشش مقصودِ حیات ہے تو زمیں بے حقیقت
 ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اس میں خصلاتی باقی نہیں رہتی۔“

برگساں اور اقبال کی فکر کے اس تلامذے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ اقبال کے قارئین
 کے نیچے اسلامی فکر کی زمین تھی۔ تاہم ماہیتِ زمان میں ان کی غورِ فکر کا سلسلہ ہنوز قائم تھا۔

اس کو اثبات و یقین کا مرتبہ اسی وقت ملتا ہے جب مسجد قرطبہ کا نقش جسے وہ مہذب دیوؤں کا آرٹ کہتے ہیں، اپنے مکمل جلال و جمال کے ساتھ ان کی نظروں کے سامنے آتا ہے۔

مسجد قرطبہ، محض راہ کی طرح اقبال کی محبوب صنفِ سخن ترکیب بند میں ہے۔ ترکیب بند میں غزل کا تمام آہنگ اور ایمائیت قائم رہتی ہے اس کے ساتھ قافیہ و ردیف بدل کر موضوعِ سخن کو آگے بڑھانے کی گنجائش بھی اس طرح یہ غزل سے زیادہ وسیع اور قصیدے سے زیادہ تغزل کی حامل صنفِ سخن ہے۔ شاعر قافیہ کی موسیقیت سے مکمل فائدہ اٹھاتے ہوئے قصیدہ کی قافیہ پائی سے بچ جاتا ہے۔ نظم کا آغاز سطوت و جبروتِ زمان سے ہوتا ہے۔ اقبال اس کے آزاد تخلیقی سیلان سے

متاثر ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ برگساں کے تصورِ زماں کو شاعرانہ زبان میں منظوم کر رہا ہے وہی حادثات کی نقش گری، وہی حیات و ممات پر قدرت، وہی زیر و بم ممکنات کی آئینہ داری، وہی جوشِ تخلیق اور تمنائے وجود کا ہم ہم۔ برگساں کے CREATIVE EVOLUTION جو خود ایک شاعرانہ نثر میں لکھا گیا ہے، پیراگراف کے پیراگراف کو، ایسا معلوم ہوتا ہے، اقبال نے چند اشعار میں مرکوز و بستہ کر دیا ہے۔ اقبال مسجد میں کھڑے ہوتے ہیں، لیکن ان کی شاعرانہ فکر و تصورِ زمان کا احاطہ کرنے میں مصروف ہے۔ کیا خطابت ہے کیا پیغامِ اہم ہے

سلسلہ روز و شب نقش گیر حادثات

سلسلہ روز و شب اصل حیات و ممات

سلسلہ روز و شب تارِ حیرت و رنگ

جس سے بناتا ہے ذات اپنی قبائے و نبات

سلسلہ روز و شب سازِ ازل کی فضاں

جس سے دکھاتی ہے ذاتِ زیر و بم ممکنات

تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ

سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار

موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی روح میں نہ دن ہے نہ رات
آنی دفانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کار جہاں بے ثبات، کار جہاں بے ثبات
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ بہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

اقبال کی آواز برگساں کی آواز بن جاتی ہے جب وہ کار جہاں بے ثبات کی تکرار کرتے ہیں۔ اقبال نے زمانے کی تخلیقی شدت کو بھرپور طور پر محسوس کیا ہے۔ اس سے زبردست خراجِ تحسین شاعر اور کیا دے سکتا تھا کہ اس کے زبردست سیل کے سامنے سارا جہاں دیوارِ نظر آتا ہے۔

لیکن اقبال کے گوشہ فکر پر ہوا غالب بھی نقش تھا جو اس نے الحمراء کے بام و در پر کندہ دیکھا تھا۔ چنانچہ دوسرے بند کے پہلے مصرع کے لفظ، مگر، سے گریز شروع ہوتا ہے، مگر، کا یہ بلیغ استعمال اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملے گا۔ یہ خطِ تنسیخ ہے، زمانے کی اس خلاقیت پر جس کے بارے میں اقبال ابھی ابھی رطب اللسان تھے، یہ قلم زدگی ہے اس تمام دعوے کی جو اقبال نے ابھی ابھی زمانے کی وکالت اور برگساں کی تائید میں کیا تھا۔ خطابت میں اس قسم کے خطِ تنسیخ ہمیشہ کھینچتے جاتے ہیں تاکہ بحث اصل موضوع کی جانب شدت کے ساتھ لائی جاسکے۔ اب شاعر کی تخیلی نظر محدود سے ٹھوس اور جامد حقیقت یعنی مسجدِ قرطبہ کی جانب بازگشت کرتی ہے۔ زمانے کا اعجاز اس کی قوت و شوکت مسلم لیکن اس قدر بھی نہیں دیکھیے کہاں جابر مجبور ہے، کہاں غالب مغلوب ہے؟
ہوا غالب ع

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثبات و ددام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ
عشق ہے اصلِ حیات موت ہے اس پر حرام

تند دسبک میر ہے گرچہ زمانے کی رو
 عشق خود ایک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام
 عشق کی تقویم میں عصرِ برداں کے ہوا
 اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
 عشق دمِ جبریل، عشق دلِ مصطفیٰ
 عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

سطوتِ زماں، نقشبِ مردِ خدا اور عشق، بظاہر یہ بے ربط سا تلامذہ معلوم ہوتا ہے لیکن جو
 اصحابِ اقبال کے تصورِ عشق سے واقف ہیں وہ اس ربطِ پنہانی اور اس کی رمزیت کو محسوس
 کر سکیں گے، عشق کا لفظ اقبال کے کلام میں ایک فکری اصطلاح کے طور پر استعمال ہوا ہے۔
 اقبال کے خیال میں "تمام کائنات اس لیے مائل بہ ارتقا ہے کہ وہ خدا کی طرف عود کرنا چاہتی
 ہے۔ اس تنزلاتی اور تدریجی نظام میں وہ جذبہ جو عالم کے اجزاء میں اتحاد پیدا کرتا ہے۔ لیکن
 محض اتحادِ اجزاء اور نظمِ عالم، غایتِ حیات و کائنات نہیں، ہر ذرے کا مقصود عروج و صعود
 الی اللہ ہے۔ عشق کی بدولت ہستی کا ہر ذرہ وسیع ترین اتحاد پیدا کرنے اور اد پر
 کی طرف ترقی کرنے پر مائل ہے" اسی لیے کہا ہے :

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تا بناک
 عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاسِ الکرام
 عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود
 عشق ہے ابنِ اسبیل اس کے ہزاروں مقام
 عشق کے مضراب سے نغمہ تارِ حیات
 عشق سے نورِ حیات، عشق سے نازِ حیات

سیلِ زمان، مردِ خدا، اور سیلِ عشق، یہ سب مجرد تصورات تھے، جن کی اقبال کا "برگساں
 گزیدہ" ذہن تجرید کر رہا تھا۔ لیکن محسوس و متشکل حقیقت پھر سامنے تھی۔ وہ مسجدِ قرطبہ کے صحن میں
 کھڑا ہوا ہے جو اس کے لیے حرم کی مانند پاک ہے جسے مردِ خدا کے عشق نے جنم دیا ہے۔ وہ

خشت و سنگ کا معجزہ ہے جس میں فنکار کا خون جگر حل کیا ہوا ہے۔ لیکن اب بھی اقبال کی شاعرانہ فکر، تجربہ پری فضاؤں میں پرواز کر رہی ہے۔ اور مسجد قرطبہ سے وہ پھر فن کار کے خون جگر کی جانب گریز کرتی ہے۔ اس بے ربطی مضمون میں ایک تہ نشین مفہوم کی ہم آہنگی موجود ہے، اقبال کا فلسفیانہ تخیل مسجد قرطبہ کے نقش کے آگے سیل زماں کو مجبور پاتا ہے۔ اس کے بام و در پر اب بھی دادی اکین کا نور اور اس کا منار بلند اب تک اُسے جلوہ گہر جبرئیل نظر آ رہا ہے۔ وہ اس کی فضاؤں میں اب بھی دل افروزی اور سینہ سوزی کا سامان دیکھتا ہے اور حضوری کی لذت پاتا ہے۔ اپنے سجدہ اور سجدہ گاہ دونوں میں ایک عظمتِ نایاب دیکھتا ہے۔ ایسے لمحے میں اُسے اپنا برہن نثر اد اور کا فر ہندی ہونا یاد آتا ہے۔ تو اس کی نے اور لے میں شوق کی فراوانی ہو جاتی ہے اور نغمۂ اللہ بخواس کے رگ و پے میں جاری و ساری ہو جاتا ہے۔

برہن زادۃ رز آشنائے رب و تبریز است

فکری دھندلوں سے شاعر کی نظر ایک بار پھر مسجد کے نقش کی جانب مراجعت کرتی ہے۔ چوتھے بند میں وہ زیادہ بیانیہ انداز اختیار کرتا ہے۔ اُسے مردِ خدا کا سارا جلال و جمال مسجد قرطبہ میں نظر آتا ہے۔ اقبال کی جمالیات ہیں جلال، جمال پر عادی رہتا ہے۔ اسی لیے تاج محل میں اسے ایک قسم کی نسائیت کا ثابہ معلوم ہوتا ہے۔ مسجد قرطبہ کے بے شمار ستون جو، ہجومِ نخیل کا تاثر دیتے ہیں عربی جمالیات کے عین مطابق ہیں۔ اس کا منار بلند رفعت کا نشان ہے اور جب وہ ان مناروں سے اذانوں کو بلند ہوتے ہوئے گوشِ تخیل سے سنتا ہے تو اس پر سترِ کلیم و خلیل عیاں ہو جاتا ہے۔ چونکہ اقبال پر ایک وجد کی سی کیفیت طاری ہے اور وہ ہر لمحہ ایک ایسے نایاب تجربے سے گزر رہا ہے جو اس نے پہلے کبھی محسوس نہیں کیا تھا۔ اس لیے وہ موضوع سے مسلسل گریز کرتا رہتا ہے اس بند کے نصف سے پھر وہ تاریخِ اندلس کے اس دور میں پہنچ جاتا ہے جس کے زمانے اور فسانے عجیب و غریب رہے ہیں اور جو یورپ کے نشانۂ الثانیہ کا اصل موجب تھا۔ اسلامی استیلا کا ہمہ گیر تصور ان الفاظ میں ڈھل کر سامنے آتا ہے :

مٹ نہیں سکتا کبھی مردِ مسلمان کہ ہے
اس کی اذانوں سے فاش سترِ کلیم و خلیل

اس کی زمیں بے حدود، اس کا فقی بے ثغور
 اس کے سمندر کی موج دجلہ و دینوب و نمیں
 اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے غریب
 عہد کہن کو دیا اس نے پیامِ رحیل!

گریز جاری رہتا ہے۔ دوسرے بند کا مردِ خدا یہاں مردِ مسلمان میں تبدیل ہو گیا۔ فاتحینِ اندلس کی شکل میں وہ مردِ سپاہی کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے جس کی زرہ اور پناہ 'لا الہ' ہے۔ اقبال کے تخیل کو ایک بار پھر ہمیز لگتی ہے اور اب انہیں اپنی فکر کا محبوب موضوع 'بندۂ مومن' ہاتھ آ جاتا ہے یہ 'بندۂ مومن' اقبال کا مردِ قلندر اور انسانِ کامل ہے جس کی صفاتِ حمیدہ کا انہوں نے اپنے کلام میں بار بار تذکرہ کیا ہے، شعری و فکری اعتبار سے نظم کا یہ بند اس کی جان ہے، ہر چند نظم کا تشکیلی ارتقاء اس بند کے گریز کی وجہ سے رک سا جاتا ہے لیکن یہ بند بالذات ایک مکمل شعری واردات ہے، اس میں اقبال کی شخصیت کی جھلک ملتی ہے اس لیے فکر اور ذاتی واردات کا امتیاز ختم سا ہو جاتا ہے۔ اس جلیل و جمیل اظہارِ بیان کے سامنے مسجدِ قرطبہ کا نقشِ ہمک ماند پڑ جاتا ہے۔ اس بند نے بہت سی مقتدر ہستیوں کے دلوں کو گرایا ہے اور انہیں کردار و عمل کے اعلیٰ ترین مقامات سے روشناس کیا ہے۔ ان میں ایک نام، ذاتی شہادت کی بنا پر ڈاکٹر ذاکر حسین کا پیش کروں گا جو اس بند کا اکثر درود کیا کرتے تھے:

تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز
 اس کے دنوں کی تپش اس کی شبوں کا گداز
 اس کا مقام بلند اس کا خیال عظیم
 اس کا سرور اس کا شوق اس کا نیاز اس کا ناز
 ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
 غالب و کارِ آفریں کار کشا کار ساز
 خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات
 ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز

اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل
 اس کی ادا دلفریب، اس کی نگہ دل نواز
 رزم دم گفستگو، گرم دم جستجو !
 رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاک باز
 نقطہ پر کار حق، مرد خدا کا یقین
 اور یہ عالم تمام، وہم طلسم و مجاز
 عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ
 حلقہ آفاق میں گرمی محفل ہے وہ

یہ عروج آدم خاکی کا وہ مقام بلند ہے جہاں ستارے بھی لرزہ بر اندام ہیں۔ کلاسیکی انداز میں یہ واردات اس وقت تک اظہار بیان کا پیرایہ اختیار ہی نہیں کر سکتی تھی، جب تک اس کے شاعرانہ ذہن نے گہرائی کے ساتھ احاطہ نہ کیا ہو۔ مرد مومن کو اللہ کا ہاتھ (ید اللہ) اور مولا صفات کہہ کر اس کے مرتبہ عظیم کو اتنا بلند کر دیا ہے کہ نشے کے فوق البشر کی چنگیزی کے بغیر وہ انا اور خودی کا ایک زبردست مظہر بن گیا ہے۔ اس کا منشاء منشاء الہی بن جاتا ہے اور اس کا نقش نقاشی ازل کا شاہکار۔ یہ لہجہ، یہ صلابت اور ٹھیراؤ جو اس بند میں ملتا ہے، اردو میں فقید المثال ہے۔ اس قسم کی شاعری ثابت کرتی ہے کہ عظیم شاعر کے سوتے اور ڈانڈے بعد الطبیعات سے جاملتے ہیں جو سماجی شاعری سے بالکل مختلف اور ادا ہوتی ہے۔

چونکہ بندہ مولا صفات نے "کعبہ ارباب فن" یعنی مسجد قرطبہ کی تخلیق کی ہے اس لیے زمانے کا یل اسے ابھی تک نہیں مٹا سکا ہے، اس کے حن کا امین قلب مسلمان ہے اور اس سے اندلس کی سرزمین حرم مرتبت ہے۔ اقبال کا خیال ایک پھر تازخ و سرزمین اندلس کی جانب بھٹکتا ہے، جہاں وہ کھڑا ہوا ہے۔ وہ اپنے دیدہ تصور سے ان عربی شہسواروں کا تصور کرتا ہے جنہوں نے طارق کی قیادت میں سفینہ سوخت بن کر یہ کہتے ہوئے ساحل اندلس پر قدم رکھا تھا کہ ع

ہر ملک ملک ماست کہ ملک خداے ماست

وہ حاملِ خلقِ عظیم تھے۔ صاحبِ صدق و یقین تھے اور انھوں نے ایک شانِ درویشی کے ساتھ شاہی کی تھی۔ فتح اندلس کی داستان اشاروں میں بیان کرنے کے بعد وہ اس اندلسی علمی دین کا ذکر کرتا ہے جو اس نے یورپ کے نشاۃ الثانیہ کو دی تھی۔

جن کی لگا ہوں نے کی تربیتِ شرق و غرب

ظلمتِ یورپ میں تھی جن کی خرد راہ ہیں

اندلس پر عربوں کے اثرات علم و حکمت تک محدود نہیں رہے، اہل اندلس کی خوش دلی، گرم اختلاطی، روشن جبینی انھیں کے خون کے طفیل ہے۔ اقبال کی حسن پرست آنکھ یہ بھی دیکھتی ہے کہ یورپی چہروں میں چشمِ غزال کا پایا جانا بھی عربی خون کی بدولت ہے۔ غرض کہ عربی فسح اندلس نے اس یورپی ملک کا قبلہ ایشیا کی جانب کر دیا اس طرح کے دہاں کے شعر ادب، زبان، موسیقی، نہایتہ اور حیوانیہ ہر چیز پر عربی ٹھپہ آج بھی نظر آتا ہے گو مسلمان اسپین سے آج مفقود ہے!

اقبال کو یک لخت احساس ہوتا ہے کہ اس حرمِ خرد کی فضا صدیوں سے اذان سے محروم ہے۔ ان کے دل میں یکایک یہ گدگدی پیدا ہوتی ہے کہ وہ تہیۃ المسجد کے دو نفل ادا کریں۔ اس عمارت کے نگراں سے پوچھا تو اس نے کہا میں بڑے پاوری سے پوچھ آؤں۔ ادھر وہ پوچھنے گیا ادھر ع۔ ہر ملک ملک، ماست کہ ملک خداے ماست، کے پیامبر نے اللہ اکبر کہا۔ اور نیت باندھ لی۔ ساتھیوں نے تصویر بھی کھینچ لی۔ اور نگراں کے واپس آنے سے پہلے وہ دو گانہ سے فارغ ہو چکے تھے۔ یہ سب ایک جذبہ بے اختیار شوق میں ہوا کیا۔ اقبال صحنِ مسجد میں اسلام کے ”عشق بلا خیز“ کے ”قافلہ سخت جان“ کے منتظر ہیں، اب تاریخِ یورپ کے پرت کھلنے شروع ہوتے ہیں۔ لوتھر کی اصلاح دین کی تحریک جس نے پاپائے روم کی عظمت کو پارہ پارہ کر کے نشاۃ الثانیہ کی فکر کے نازک سفینے کو رواں کیا۔ انقلابِ فرانس جس نے عالم کو حریت اور مساوات کا سبق پڑھایا۔ بسولنی فاشسٹ انقلاب۔ جس کی لذتِ تجدید سے اطالوی قوم پھر سے جوان ہو گئی۔ اور یورپ کے باورچی فاتحین کی صف میں آکھڑے ہوئے، لیکن اقبال کسی اور انقلاب کے منتظر ہیں۔ اسلامی انقلاب، جسے ابھی بحر کی تہ میں سے اچھلنا ہے، گردشِ ایام کے پردوں سے نکلنا ہے،

دیکھیے شاعرانہ تخیل کس چابکدستی سے تاریخ یورپ کی کئی صدیوں کا اشاروں اور کنایوں کی مدد سے احاطہ کرتا ہے ع

دیکھ چکا المنی شورشِ اصلاح دیں
جس نے نہ چھوڑے کہیں نقشِ کہن کے نشان
حسرتِ غلط بن گئی عصمتِ پیر کنشت
اور ہوئی فکر کی کشتی نازک رداں
چشمِ فرامیس بھی دیکھ چکی — انقلاب
جس سے دگرگوں ہوا مغربیوں کا جہاں
ملتِ رومی نثر اد کہنہ پرستی سے پیر
لذتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
روح مسلمان میں ہے آج وہی اضطراب
رازِ خدائی ہے یہ کہہ نہیں سکتی زباں!
دیکھیے اس بحر کی تہ سے اچھٹا ہے کیا
گنبدِ نیلو فری رنگ بدلتا ہے کیا

اس آخری انقلاب کے لیے 'جو بطنِ ایام سے برآمد ہوگا، ایک پس منظر کی تیاری ضروری ہے۔ آخری بند میں نہایت گہرے اور شوخ چھینٹوں سے یہ پس منظر تیار کیا گیا ہے۔ شام کا منظر ہے، آفتاب غرقِ سحاب ہے، ہر طرف لعل و بدخشاں کے ڈھیر لگے ہوئے ہیں، ایسے میں کچھ فاصلے پر دختر دہقان کا سادہ و پُر سوز گیت گونج رہا ہے۔ شاعر اسلام وادی الکبیر کے کنارے کسی اور زمانے کا خواب دیکھ رہا ہے۔ اس کی نظروں میں وہ عالم نو ہے جو ہنوز زیرِ تشکیل ہے: یہ انقلاب ناگزیر ہے۔ فرنگ اس کی تاب نہ لا سکے گا۔ یہ اس قوم کا لایا ہوا انقلاب ہوگا۔ جو اپنے عمل کا ہر لحظہ احتساب کرتی رہتی ہے، جو درست قضائیں صورتِ شمشیر ہے ع

وادی کہار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقان کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آپِ روانِ کبیر! تیرے کنارے کوئی !
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے
لانے کے گا فرنگِ میری نواؤں کی تاب

یہ رازِ خدائی کا مقام ہے۔ جہاں

فسر دزاں ہے سینے میں شمعِ نفس
مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس !

جہاں زبانِ گنگ ہوتی ہے۔ جو محسوس ہوتا ہے وہ دکھائی دیتا ہے۔ انقلاب کی بشارت
صرف ایک اشارہ بالکنا یہ میں دی گئی ہے جو قاری کے ذہن کے سامنے اسلام کی گئی صدیوں
پر محیط تاریخ کو واکردیتا ہے۔

نظم کا خاتمہ نہایت فنکارانہ انداز میں ہوتا ہے جب کہ خضر راہ ایک قسم کی رجائی خطابت
پر ختم ہوتی ہے، مسجدِ قرطبہ ایک بشارت پر ”خضر راہ“ میں اقبال رہ رہے ”مسجدِ قرطبہ“ میں ہمیں
یہ بشارت مبنی ہے اس خواب پر جو مغربی تمدن کے زوال کی ایک رنگین شام، مسجدِ قرطبہ
کے دامن میں، دادی الکبیر کے کنارے ایک ایسی سرزمین میں جہاں مسلمان نابود ہے، اقبال
نے دیکھا ہے۔ ہر خواب ماضی کی صدا ہے بازگشت ہوتا ہے۔ یہ خواب بھی اجتماعی حافظے کی بعض
اہم یادوں پر مبنی ہے۔ اس میں رومان بھی ہے اور خیال بھی۔ تاریخ بھی ہے اور یقین بھی۔ اور سب
سے بڑھ کر فتحِ مبین ہے سلسلہٴ روز و شب پر، زمان کے سیلِ بے پناہ پر، ہوا غالب! ہوا غالب!!

اقبال کے کلام میں تضمین اور ترکیب

سید حامد

ہمد آفریں شاعر کی طرح اقبال اپنے پیشرووں سے، خواہ ان کا میدان شاعری رہا ہو یا مذہب یا فلسفہ یا تاریخ یا فنون لطیفہ، خراج وصول کرتا ہے۔ ان آگینوں کو جو اسے ورثہ میں ملے ہیں مطالعہ کی گہرائی اور گیرائی، مشاہدہ کی وسعت اور باریکی فکر کی بلندی، تخیل کی خلائی اور جذبہ کی گرمی پگھلا دیتی ہے۔ انہیں نئی سمت، نئے ابعاد، نئی معنویت دیتی ہے۔ انہیں طغیانی اور خروش عطا کرتی ہے۔ صدیوں کے سکون سے نکال کر ان میں شور قیامت برپا کر دیتی ہے۔ اس قیامت خیز تخلیقی عمل کا حق ادا نہیں ہوگا اگر ہم یہ کہہ دیں کہ اقبال نے پرانی بناؤں میں نئی صہبا پیش کی ہے۔ لفظ ومعنی، عبارت و احساس کا رشتہ کسی بڑے شاعر میں مینا اور صہبا کا رشتہ نہیں ہوتا، جسم اور روح کا رشتہ ہوتا ہے۔

الفاظ اور تراکیب کثرت استعمال سے گھس جاتی ہیں۔ ان میں دم باقی نہیں رہتا جن خیالات، احساسات اور جذبات کو ادا کرنے کے لیے یہ وجود میں آئی تھیں، ایک وقت ایسا آتا ہے کہ ان ہی کا گلا ریگھوٹ دیتی ہیں۔ لغات کی اس بے حیائی کا مداوا کوئی بڑا شاعر ہی کر سکتا ہے، عمل تجدید و احیا و تخلیق سے۔ اقبال نے ہی عمل فرسودہ، واماندہ، مبہمل، نیم مردہ اور بے مددہ الفاظ اور تراکیب کے ساتھ کیا ہے اس کی تضمین بھی اسی سہ پہلو عمل کی رہیں منت ہیں۔ اقبال نے تفامین اور تراکیب کو رفعت، وسعت، گہرائی اور نئی معنویت عطا کی ہے۔

پہلے تضمین کو لیجیے۔ اس کے لغوی معنی ہیں ملانا یا شامل کرنا اور اصطلاحی معنی ہیں کسی مشہور شعر کو اپنی نظم میں داخل کرنا یا چسپاں کرنا یا کسی مصرعے پر مصرعہ لگانا۔ اردو میں بیشتر تضمینیں محسوس کی شکل میں ہیں۔ بند کے پانچ مصرعوں میں سے آخری دو مستعار ہوتے ہیں۔ ان پر تین مصرعوں کا اضافہ تضمین نگار شاعر کرتا ہے۔

اس انداز سے کہ پہلے چار مصرعے ہم قافیہ رہیں۔ اس نوع کی تفسین مستعار شعر کو چیت مان کر چلتی ہے تفسین بنگار اپنے تین مصرعوں سے چیت تک پہنچنے کے لیے زمین تیار کرتا ہے۔ گویا صاحب تفسین اور اس کے ساتھ ناظر کے لیے حدنگاہ یا نقطہ عروج وہی مستعار شعر ہے۔ اقبال نے تفسین کے کردار اور اس کے روپ کو تبدیل ڈالا۔ اس نے تفسین کو بالعموم کسی سلسلہ خیال یا کسی زنجیر احساسات پر مہر تصدیق ثبت کرنے کے لیے صرف کیا ہے، جیسے انگریزی ساینٹ میں آخری دو مصرعے اور اردو فارسی رباعی میں آخری مصرعہ جذبے یا خیال کے سلسلے کو آن بان کے ساتھ پایہ اتمام کو پہنچاتا ہے لیکن نہ ساینٹ کے آخری دو مصرعوں میں وہ گنبد آسٹن اتمام، نہ رباعی کے آخری مصرعے میں وہ وسعت، اور نہ ان دونوں میں سے کسی میں بالعموم وہ حسن اور حیرت ممتی ہے جو اقبال کی تفسینوں کا طرہ امتیاز ہے۔ اقبال کے یہاں تفسین کا احسان دو طرفہ ہے، نظم کو تفسین سے چار چاند لگ جاتے ہیں، اور جس شعر پر تفسین کی گئی اقبال حسن تفسین سے اسے نئی معنویت، نیا رخ اور نیا عطا کر دیتا ہے۔

اقبال کی تفسین فارسی اشعار پر ہے۔ اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے شروع سے ہی اسے فارسی سے کس قدر اہنک تھا۔ سب سے زیادہ تفسینیں ”باگ درا“ میں ہیں۔ گویا یہ تفسینیں نہ صرف فارسی زبان و ادب سے اقبال کے شغف کو ظاہر کرتی ہیں بلکہ اقبال کے فارسی کلام کا پیش خیمہ بھی ہیں۔

تصویر در دریں جو اقبال کی پہلی طویل نظم ہے تفسین کا استعمال پہلی بار ہوا ہے۔ پہلے بند میں شاعر نے اپنی پروردہ بے بسی اور پرورش بے زبانی کا ذکر کیا ہے جس کا اتمام اس شعر پر ہوتا ہے:

دریں حسرت سرا عمر بست افسون چرس دارم
 ز فیض دل تنیدن با خروش بے نفس دارم
 داستان درد بیان کرنے کے بعد شاعر آخری بند کو پھر تفسین پر ختم کرتا ہے:
 نہ می گردید کوتہ رشتہ معنی رہا کردم
 حکایت بود بے پایاں بہ خاموشی ادا کردم

گویا بہت کچھ کہنے کے بعد بھی یہ احساس ہوتا ہے، کچھ نہیں کہہ سکا۔ درد کی ٹیس اور مسائل کی سنجیدگی اور گونا گونی کا حق ادا نہ ہوایا۔ داستان ختم ہونے میں نہیں آ رہی تھی، اس لیے خاموشی اختیار کی۔ پہلا شعر صرف ایک بند کا اختتامی لب و باب ہے۔ آخری شعر نے پوری نظم کی باط کو سمیٹ

لیا ہے۔ جذبات اور احساسات کے سمندر کو کوزہ میں بند کر دیا ہے۔ اس میں کوئی ٹسک نہیں کہ اقبال نے تصنیف سے بڑا کام لیا ہے۔ ایک صنف کو جو آرائش و زیبائش اور اظہارِ مشاقی کے لیے وقف تھی اظہارِ مطالب کے لیے بہت کام کی چیز بنا دیا۔ یہ اس کی کیمیا گری کی ایک مثال ہے جو ہر بڑے شاعر اور فنکار کے ساتھ منسوب کی جاتی ہے۔

دوسری نظم جس میں اقبال تصنیف کو بروئے کار لایا نالہ فراق رازِ لڑکی یاد میں، ہے نظم کا آغاز اس بند سے ہوتا ہے۔

جا بامغرب میں آخرائے مکالم تیرا کہیں آہ مشرق کی پسند آئی نہ اس کو سرزمین
آگیا آج اس صداقت کا مرے دل کو یقین غلبتِ شب سے فیائے روزِ فرقت کم نہیں

تمازا آغوش و دامن داغ حیرت چیدہ است

ہمو شمع کشتہ در چشم نگہ خوابیدہ است

صناعی اور باریکی تسلیم لیکن جو شعر صرف تصنیف ہوا ہے اس کی مشکل پسندی اور غلو اقبل کے مصرعوں کی سادگی اور واقیت سے منحرف نظر آتا ہے۔ لہذا خلوص کو ہم کسی قدر مشتبہ پاتے ہیں۔ چونکہ بند کی تصنیف میں خیال حقیقت سے اور پیرایہ بیان خلوص سے قریب تر ہے اور آخری شعر تک درجہ بدرجہ صعود سہل تر۔

تو کہاں ہے اے کلیم ذرہ سینائے علم تھی تری موجِ نفس با دشتِ طافرائے علم

اب کہاں وہ شوقِ رہ پیا کی مہرائے علم تیرے دم سے تھا ہمارے سر میں بھی سودائے علم

شو ریلے گو کہ باز آرائش سودا کنند

خاکِ مجنوں را غبارِ خاطرِ مہرا کنند

عبدالقادر کے نام جو نظم ہے اس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

اٹھ کر ظلمت ہوئی پیدا افقِ خاور پر بزم میں شعلہ نوائی سے اجالا کر دیں

اس کے بعد اٹھ شعر ہیں جن میں پسند کی فریاد، صیقل اور آئینہ، جلوہ یوسف، آئینِ نوا، آرزوئے

قیس، اور شعلہ گدازی کا ذکر ہے۔ اس کے بعد شاعر کہتا ہے:

شمع کی طرح جس بزم گہ عالم میں خود طلیں دیدہ اغیار کو بنایا کر دیں

اور آخری شعر:

ہرچہ در دل گذرد و وقت زباں دارد شمع
سوختن نیست خیالے کہ مہناں دار شمع

دل میں جو کچھ گزرتا ہے شمع اسے زبان کے حوالے کر دیتی ہے، جلنا کوئی خیال نہیں ہے جسے شمع دل میں چپکا کر رکھے۔ آپ نے تفسیر تکملہ فن کا کمال دیکھا بشرط نوائے سے سوختن شمع تک ساری نظم ضرور بخود سوز، آرزو پیکر اور پیش آمادہ ہے۔ معنوی اور جذباتی ہم آہنگی پر تفسیر نے مہر لگا دی ہے۔ تفسیر بر شعر انیسی شاملو "میں بھی تفسیر سے نظم کی بشیرازہ بندی اور اس کے ماحول کی تعمیر کا کام لیا گیا ہے۔"

"نصیحت" نام کی نظم بارہ شعروں پر مشتمل ہے جن میں آخری شعر حافظ کا ہے۔ شاعر اقبال کو بریل نصیحت ہدف طنز بناتا ہے لیکن نظم کے خاتمہ پر نصیحت طنز کا لباس آمارہینکتی ہے اور تلمیق عمل بن جاتی ہے :

عاقبت منزل ما وادی خاموشان است
حالیہ غلغلہ در گنبد افلاک انداز

اس نظم میں تفسیر کے عام استعمال کے خلاف شاعر نے اسے ماقبل سے انحراف کے لیے استعمال کیا ہے۔ لیکن اگر تعبیر یہ لی جائے کہ صرف تفسیر شعر بھی طنز کے سلسلہ کی آخری کڑی ہے جو شراب طنز کو دو آتشہ بنا رہا ہے، تو بھی اس نظم میں اقبال کی عام تفسیری روش سے انحراف ضرور ہے۔ یعنی تفسیر کو طنز کے لیے استعمال کرنا اور یہ بھی کہ مہر بدریج اوپنا ہونے کے بجائے تفسیر میں اپنا تک تیز ہو جاتا ہے۔

"تفسیر بر شعر ابوطالب کلیم" کی شروعات اسی شعر سے ہوتی ہے :

خوب ہے کچھ کہو شعرا صاحبِ یثرب کا پاس
کہہ رہی ہے زندگی تیری کہ تو مسلم نہیں

اور خاتمہ ابوطالب کلیم کے اس شعر پر

شعلہ سال از ہر کجا برخاستی انجانشین

سرکشی باہر کہ کردی رام او باید شدن

جس سے سرکشی کی اسی کی اطاعت کر۔ شعلہ کی طرح جہاں سے سراٹھایا تھا وہیں مٹھ جائے۔
 حاضرین کا ذہن اس بات کی طرف گیا ہوگا کہ اقبال نے تصنیف کے لیے اکثر ان اشعار کو چنا ہے جن میں
 نکتہ آفرینی، موثکافی، مشکل پسندی یا باریک بینی ہے۔ شاعر کے مذاق سلیم پر یہ بات دلالت کرتی ہے
 کہ اس نے مذکورہ طرح سخن کی زبردست کشش محسوس کرنے کے باوجود خیال آرائی اور سخن آفرینی سے پرہیز
 کیا اور اپنی بات کو اس انداز سے بیان کیا کہ دل میں اترتی چلی جائے۔ پر ایہ بیان میں رعایتِ لفظی کے علاوہ
 ایک روش رعایتِ خیالی بھی ہے۔ ناسخ اور آن کے دبستان نے کثرت کے ساتھ اور آردو کے بہت سے
 شاعروں نے کبھی کبھی رعایتِ لفظی کو بتا ہے۔ غالب نے رعایتِ لفظی سے اجتناب کیا لیکن رعایتِ خیالی
 سے دامن نہ بچا سکا۔ اقبال نے رعایتِ خیالی کو سرے سے منہ نہ لگایا۔ تنبیذ کی غالی کھینچے رہنا اور اسے مقصود و
 مقہوم کا تابع فرمان بنادینا بڑا دشوار کام ہے اور کم شعرا اس سے عہدہ برآ ہو سکے ہیں۔
 اقبال کی نظم شبلی و حال کے چند اشعار سنئے:

خاموش ہو گئے خرمستان کے رازدار سرایہ گداز تھی جن کی نوا سے درد
 شبلی کو رو رہے تھے ابھی اہل گلستاں حالی بھی ہو گیا سوئے فردوس رہ نور
 اکنول کرا داغ کہ پرسدز باغباں بلبل چہ گفت و گل چہ شنید و صبا چہ کرد
 اس تصنیف سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ اقبال کی مذہب تخلیق نوحہ رماثریہ کی ہیئت کو کبھی ناقابل
 شناخت حد تک بدل دیتی ہے۔

”ارتقا“ پر انتہائی بلند اور باجمال و پرمغنی نظم کا پہلا شعر ہے
 ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی
 اور آخری شعر ہے:

مناں کہ دانہ انگور آب می سازند ستارہ می شکند آفتاب می سازند
 (مناں انگور سے صبا نہیں بناتے، ستارے کو توڑ کر آفتاب بنادیتے ہیں)
 ارتقا کے سائنسی مسئلہ کو تصنیف کے ذریعہ شاعر نے شعریت میں ڈھال دیا ہے۔ تصنیف سے
 نہ صرف پوری نظم کے حسن و جمال اور زور اور تاثیر میں اضافہ ہوا ہے بلکہ زیر تصنیف شعر کی معنویت
 بھی وہ چند ہو گئی ہے۔ یہاں اقبال کے ہمعصر ”ایس ایلیٹ“ کا ایک قول یاد آتا ہے جو شاعری میں

اقبال کا ہمسرہ نہیں ہی نقد و نظر میں اس سے بہت آگے تھا۔ اس قول کا لبّ لباب یہ تھا کہ ہر شاعر نہ صرف اپنے تمدن کی شاعرانہ روایت سے متاثر ہوتا ہے بلکہ اپنے شعری ورثہ کو متاثر بھی کرتا ہے۔ شعری ورثہ اور شعری روایت نئے شاعر کے برسرِ کار آنے کے بعد بحیثیت مجموعی تغیر پذیر ہو جاتی ہے۔ اس نظریے کی ایک بہت واضح مثال روایتی اشعار کی وہ منوی نقلِ ہدیت ہے جو اقبال کی تغنیں کاری کے زیر اثر پیدا ہوئی ہے۔

”تہذیبِ حاضر“ میں اقبال نے نوجوانوں کو تنبیہ کی ہے کہ حیاتِ تازہ کی جن رونقوں نے انہیں خیرہ کر دیا ہے اور جنہیں وہ رعنائی، بیداری اور آزادی اور بے باکی سمجھ کر دل و جاں کا خراج ادا کر رہے ہیں، انہی رونقوں کی تابِ ستعار ان کے وجود کو خاکِ ستر کر دے گی :

فروغِ شمعِ نو سے بزمِ مسلم جگمگا اٹھی
مگر کہتی ہے پروانوں سے میری کہنہ ادراکی
تو اے پروانہ امی گرمی ز شمعِ محفلی داری
چومن در آتشِ خود سوز اگر سوزِ دلی داری

(اے پروانے تو نے یہ گرمی شمعِ محفل سے حاصل کی ہے۔ دل میں اگر سوز ہے تو میری طرح اپنی آگ میں جل کر دکھا)

دیکھیے تمام محبت اور تکمیلِ تاثیر کے لیے فیضی کے اس شعر کا مخاطب نوجوانِ مسلم سے کر دیا گیا ہے۔ تغنیں اور بلاغت بہم دگر محتلط ہیں۔ اقبال کے یہاں ہر بار تغنیں کاری کا نیا انداز ملے گا۔ ”عرفی“ پر اقبال نے جو نظم لکھی ہے وہ مکالمہ کی شکل میں ہے۔ اقبال عرفی کی تربت سے شکایت کرتا ہے کہ سالانہ بے تابی، کیفیتِ سیمابی اور لطیف بے خوابی دنیا سے کیوں معدوم ہو گیا :

کسی کاشلہ فریاد ہو خلعتِ رُبا کیوں کر
گراں ہے شبِ پرستوں پر سحر کی آسمانِ تابی
صدائِ تربت سے آئی ”شکوہ اہل چہاں کم گو
نوارِ تلخِ ترمی زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی
مدی راتِ ترمی خواں چو محلِ راگراں بینی

تکنیک کے لحاظ سے یہ تصنیف کسی قدر روایتی تصنیف سے ملتی ہے اگرچہ دو مصرعوں کے بجائے یہاں ڈھائی مصرعے صرف تصنیف ہوئے ہیں، لیکن معنویت کے نقطہ نظر سے تصنیف نے اس نظم کو عالم آشوب اور شہر انگیز بنا دیا ہے۔

ایک ہی خواہ نے اقبال کو مشورہ دیا کہ سیاست میں شریک ہو کر حکومت کے دامن دولت سے وابستہ ہو جائیے جواب کے آخری دو شعر سنئے

ہوائے بزمِ سلاطین دلیلِ مردہ دلی کیا ہے حافظِ رنگین نوانے راز یہ فاش
گرت ہواست کہ بانفر ہم نشین باشی نہاں ز چشمِ سکندر جو آبِ حیواں باش
راگر تجھے خضر کی ہم نشینی کی آرزو ہے تو آبِ حیات کی طرح سکن رکی آنکھوں

سے او جھل رہا

دور کیوں جائیے گر دو پیش پر نظر ڈالیے آج کل نہ معلوم کتنے لوگ سکندر کے قرب کا غیازہ بھگت رہے ہیں۔ ڈاکٹر جاسن نے اہل سیاست کی تعریف بے تکلفی بلکہ دریدہ دہنی کے ساتھ کی تھی کہ ”سیاست بد معاش کی آخری جائے پناہ ہے۔“ اقبال نے اپنی تصنیف انجامِ نظم میں وہی بات کتنی شائستگی، شیرینی، شعریت اور معنویت کے ساتھ کہہ دی۔ یہاں تصنیف کے دو آتشہ کو تلمیح نے سہ آتشہ کر دیا ہے ملحوظ رہے کہ اقبال کو حافظ کے مسلک سے شدید اختلاف تھا لیکن اس کے باوجود حافظ کے ایسے اشعار پر جو اظہارِ مدعا اور تاثیر میں مدد دیتے اقبال کی نظر حریمانہ پڑتی رہی۔ اقبال کی حسن شناس اور تسخیر صفت نگاہ نے فارسی شاعری کی اقلیم کو چھان ڈالا اور جہاں کوئی خوبصورت بھول نظر آیا اسے اپنی شاعری کے کلمہ و دستار کی زینت بنالیا۔ اسے آپ خواہ کمال جستجو کیجیے خواہ انتہائیت، خواہ عملِ تسخیر۔

”کفر و اسلام“ کا حاصل یہ ہے کہ اہل ایمان اپنی موجودہ زبوں حالی سے اثر نہیں لیتے، انہیں

غایب پر یقین کامل ہوتا ہے۔

عارضی ہے شانِ حاضر، سطوتِ غائبِ مدام اس صداقت سے محبت سے ہے ربطِ جان و تن
شعلہٴ نمرود ہے روشن زانہ میں تو کیا شمع خود رامی گدازد در میانِ الجبن
نورِ ماچول آتشِ سنگ از نظرِ نہاں خوش است

رشی روشنی میں خود کو کھلاتی ہے۔ ہماری روشنی پتھر میں دبلی ہوئی آگ کی طرح،
بہتر ہے کہ نگاہوں سے پنہاں رہے!

دیکھیے افسردگی دور کرنے اور بہت بڑھانے کے لیے شاعر نے تصنیف سے لگ ل ہے اور
موتیوں کی لڑی میں میرضی دانش کے گہر آبدار کو پرو دیا ہے۔

مسلمان اور تعلیم جدید کے عنوان سے ملک قتی کے شعر پر تصنیف کی ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ جب تک
مسلمان جہالت کا کاٹا اپنے پاؤں سے نکالیں گے ترقی کا فائدہ ہدیوں آگے بڑھ جائے گا۔

رہبر کے ایما سے ہوا تعلیم کا سودا مجھے واجب ہے مگر درپہل فرماں خضر
لیکن نگاہِ نکتہ میں دیکھے سیدہ بختی مری رفتم کہ خار از پاکشتم، محل نہاں شد از نظر

یک لحظہ نافل گشتہ و صد سالہ را ہم دور شد

جذبہ کی تابانی اور پیرایہ بیان کی تازگی اور شعریت کے علاوہ اقبال نے تصنیف کو گاہ گاہ ہنک
مسائل کو دلکش بنانے کے لیے استعمال کیا ہے۔ ایک نظم اس طرح شروع ہوئی ہے:

کہاں اقبال تو نے آبِ آشیان اپنا
نوا اس باغ میں بلبل کو ہے سامانِ رسوائی

اور ختم اس عنوان پر کی جاتی ہے:

نہیں ضبطِ نوا ممکن تو اڑ جا اس گلستاں سے

کہ اس محفل سے خوشتر ہے کسی مہرا کی تنہائی

ہاں بہتر کہ بیل دریا باں جلوہ گر ماند

ندانہ تنگنا سے شہرِ تابِ حسنِ صحرائی

(بہتر یہی ہے کہ بیل دریا باں میں جلوہ افروز ہو شہر کی تنگی صحرائی حسن کی تاب

نہیں لاسکتی)

تصنیف نگار نے صرف تصنیف شعر کے محل اور ماحول کو وسیع و رفیع کر دیا ہے۔

”فردوس میں ایک مکالمہ“ سعدی اور حالی کی خیالی گفتگو کا منظوم قالب ہے سعدی کو

جواب دیتے ہوئے حالی نے کہا کہ مسلم ہندی نے حصولِ تعلیم کی رو میں اپنی اصل کو فراموش کر دیا ہے:

بنیاد لرز جائے جو دیوارِ چین کی ظاہر ہے کہ انجامِ گلتاں کا ہے آغاز
خرابتواں بافت ازاں خار کہ کیشم دیا نتواں بافت ازاں شہم کہ ریشم
جو کا نام نے بویا اس میں کھجور نہیں پھلے گی۔ جو آون ہم تنے کاتی اس سے دیا نہیں
بن سکتے،

جس شعر پر تنقیدیں کی گئی ہے وہ تنقیدیں نگار کے معمول کے خلاف بہت سادہ ہے اس میں نہ کوئی
موشگافی ہے نہ منی آفرینی سیدھی سادی بات ہے جو خفایقِ فطرت کی طرح بیان کی گئی ہے۔ اسی وصف
نے ساری نظم کی تاثیر کو دوچند کر دیا ہے۔ گویا مغربی تعلیم کی دین دشمنی اور شرقی شکنی بھی ایک سترِ حقیقت
ہے۔ اس نظم میں سعدی کی زبان سے حالی کو جو خراج عطا کیا گیا ہے وہ حالی سے اقبال کی عنایت کا
بہترین اظہار ہے:

اے آنکھ ز نور گھرِ نظمِ فلک تاب
دامنِ بچراغِ نہ واخترِ زدہ باز

(اے وہ جس نے اپنی فلک تاب نظم کی لالی سے چاند اور ستاروں کے چراغ کو جھپکا دیا ہے)
”انجامِ گلتاں کا آغاز“ اقبال کی یہ معنی خیز ترکیب دوسری جنگِ عظیم کے دورانِ چرچل کی
ایک مشہور تقریر میں BEGINNING OF THE END کے روپ میں نمودار ہوئی۔

”امیری“ اور ”مذہب“ دونوں میں نظم کے اشارِ زیرِ تنقیدیں شعر کے آخری مصرعے کے ہم قافیہ ہیں

ہے امیری اعتبارِ افزا جو ہو فطرتِ بلند قطرہٴ میساں ہے زندانِ صدف سے ازخند
ہر کسی کی تربیت کرتی نہیں قدرتِ مگر کم ہیں وہ طائر کہ ہیں دامِ قفس سے بہرِ بند
بیشتر زاغ و زغن در ہند قید و صدِ نیست این ساداتِ قسوت شہباز و شاہیں کردماند

آخری شعر بیک وقت دعویٰ بھی ہے اور دلیل بھی۔ ساری نظم کا استدلال شاعرانہ ہے لیکن
تجربہ دہی نہیں۔ ہر شعر دلائل کے سلسلہ کی ایک زنجیر کڑی ہے اور آخری شعر خیالی اور روایتی دلائل کی
ظنا میں مشاہدہ کی زمین میں گاڑ دیا ہے۔

”طلوعِ اسلام“ کے آخری بند کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:

بیا ساقی نوائے مرغ زار از شاخسار آمد بہار آمد نگار آمد، نگار آمد قہار آمد

کشید ابر بہاری خیمہ اندر وادی و صحرا
اور اختتام حافظ کے اس شعر پر :
صدائے آباں از فراز کو بہار آمد
بیاناگل بنفشہ سیم وے در ساغر اندازیم
انقلاب آفریں بہار کو الفاظ کا ایسا حسین قالب کم میسر آیا ہو گا۔ نہ ایسی حسین مستعار دستار
”خطاب بہ جوانانِ اسلام“ میں تفسیق کا فن اپنے اوج کمال پر پہنچ گیا ہے : اس کے چند
شعر سنئیے :

کبھی اے نوجوانِ مسلم تدبیر بھی کیا تو نے
غرض میں کیا کہوں تجھ سے کہ وہ نثریں کیلتے
وہ کیا گردوں تھا تو جس کا بے اک ٹوٹا ہوا تارہ
جہاں گیر و جہاں دار و جہاں بان و جہاں آرا
ہنیں دنیا کے آئینِ مسلم سے کوئی چارا
جو دیکھیں ان کو یورپ میں تو دل ہوتا ہے سیارا
غنی روزِ سیاہ پیر کناں راتِ شا کُن
کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم ز لیلینا را
میں سمجھتا ہوں کہ یہ نظم ادبیات میں تفسیق کی سب سے خوب صورت مثال ہے غنی کشمیری کا شعر
بجائے خود جذبہ کی شدت اور پیرایہ بیان کے حسن سے بھرا ہوا ہے۔ اقبال کی حیرت انگیز تفسیق نے اسے
ایک انفرادی سانحہ کے زندان سے نکال کر آفاقی مسند پر بٹھا دیا ہے۔ لاریب کہ یہ تفسیق کا اعجاز ہے
یہ نظم تبار ہی بے علم سے اقبال کو کتنی والہانہ محبت تھی۔ مطالعہ کی وسعت اور گرفت میں آردو کا کوئی
شاعر اقبال کا حریت نہیں اور جہاں تک ذہنی افق کی پہنائی اور اندازِ فکر کی بے زنجیری اور توانائی
کا تعلق ہے اس کی حیثیت دور دور تک منفرد نظر آتی ہے۔

’بانگ درا‘ میں ۲۲ تفسیقیں ہیں۔ بال جبریل میں ۴ اور ضربِ کلیم میں ۴۔ گویا اقبال کی شاعری
جیسے جیسے آگے بڑھتی گئی تفسیقوں کا تناسب گھٹتا گیا۔ اس میں شعری ارتقا مقصدیت کے استیلا
فرطِ اعتماد اور طنیانی بیان کو دخل ہے۔

بال جبریل کی نظم ”ذوق و شوق“ کے شروع میں سعدی کا یہ شعر نقل کیا گیا ہے :
درین آدم ز اں ہمہ بوستان
ہتی دست رفتن سوئے دوستان
(مجھے شرم آئی کہ ایسے چمن سے دوستوں کے پاس خالی ہاتھ جاؤں)

تضمین کی اصطلاحی تعریف کا اطلاق اس شعر پر نہیں ہوتا ہے کیونکہ محل اور بحر دونوں مختلف ہیں لیکن نیم لنوی نیم اصطلاحی نقطہ نظر سے اسے بھی تضمین کہہ سکتے ہیں۔ کیوں کہ شاعر نے اپنی نظم میں ایک دوسرے شاعر کے شعر کو نقل کیا ہے اور فضا کی تمہید و تعمیر کے لیے اسے استعمال کیا ہے۔ اور یہی نیم تضمینی کیفیت ”گدائی“ کے آخری شعر کی ہے:

مانگنے والا گدا ہے صدق مانگے یا خراج
کوئی مانے یا نہ مانے میر و سلطان سب گدا

یہ شعر بقول اقبال انوری سے ماخوذ ہے۔ اگر تضمین کو اقسام میں بانٹا جائے تو اسے تضمین مترجم یا تضمین خیال کہیں گے۔

”پیر و مرید“ میں مرید ہندی اور پیر رومی کے درمیان دو زبانوں میں گفتگو ہوئی ہے مرید ہندی اردو میں سوال کرتا ہے۔ پیر رومی فارسی میں جواب دیتا ہے۔ پیر رومی کے جوابات ان کی شنوی سے لئے گئے ہیں مثلاً مرید ہندی کہتا ہے:

چشمِ بنیا سے ہے جاری جوئے خوں علم حاضر سے ہے دیں زار و زبول

پیر رومی جواب دیتا ہے:

علم را بر تن زنی ماری بود علم را بر دل زنی یاری بود

(علم کو بدن پر صرف کرو تو علم سانپ بن جاتا ہے، دل پر صرف کرو تو رفیق) تضمین کی یہ نئی شکل ہے جسے تضمین مکالمہ پیکر کہہ سکتے ہیں۔

بال جبریل کی آخری تضمین اس چوٹی سی نظم میں ہے جسے عنوان دیا گیا ہے ”شیخ مکتب سے“ شیخ مکتب روح انسانی کے گرد بے جان کتابوں کی دیوار کھینچ کر اسے نور خورشید سے محروم کر دیتا ہے۔ قول فیصل ناقانی سے لیا گیا ہے۔

پیش خورشید بر بخش دیوار خواہی ارصحنِ خانہ نورانی

راگر چاہتے ہو کہ آئینِ روشن رہے تو سورج کے سامنے دیوار مت کھینچو

ذہن کے دریچوں کو کھلا رکھنے اور مشاہدہ اور تجربہ اور غماز سے بہرہ اندوز ہونے کی تلقین اس سے زیادہ دلنکش اور پرتاثر انداز میں شاید ہی کسی اور شاعر نے کی ہو یہاں بھی

تلقین کی تائید روزمرہ کے ایک ایسے مشاہدے سے کی گئی ہے جو ایک دوسرے شاعر کے آئنے
 سخن میں منکس ہوا ہے۔ دلیل کی سادگی ہی اس کے دلوں میں اتر جانے کی ضامن ہے۔ تفسین میں
 صرف کر کے اقبال شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے۔ پیشرو دل کے جس شعر کو اقبال نے چھوا
 اس کے معنی میں آفاق گیر وسعت پیدا کر دی۔

”ضرب کلیم“ کا انتساب نواب حمید اللہ خاں وائی بھوپال کے نام ہے:

تو صاحبِ نظری اسچہ در ضمیر من است دل تو بیند و اندیشہ تو می داند
 بگیرا میں ہمہ سرایہ ہمار از من کہ گل بدست تو از شاخ تازہ تر ماند
 ابوطالب کلیم کا شعر ہے:

ز عارت چہنت بر بہار منت ہاست کہ گل بدست تو از شام تازہ تر ماند
 اقبال صرف دوسرے مصرعے کو تفسین کے لیے کام میں لایا ہے۔ تفسین کی یہ بھی ایک نئی راہ ہے۔
 ”جاوید سے“ خطاب کرتے ہوئے اقبال کسپ کمال کی تلقین اور وارثت پر تکیہ کرنے کی
 تنقیص کرتا ہے:

اللہ کی دین ہے جسے دے میراث نہیں بلند نامی
 اپنے نورِ نظر سے کیا خوب فراتے ہیں حضرت نظامی
 جائے بزرگ بایت بود فرزندِ من نہ اترت سود
 یہاں تفسین کا استعمال بہت سادہ، بات کی تائید کے لیے نقل قول کی شکل میں، خاقانی پر چھ
 شعر کی نظم کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:
 وہ صاحبِ تحفۃ الحراقین اربابِ نظر کا ثمرۃ العین
 اور اختتام ان اشار پر:

وہ محرمِ عامِ مکانات اک بات میں کہہ گیا ہے سوبات
 خود بونی چنیں جہاں توں بُرد کابیں بماند و بوالبشر مُرد
 یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خاقانی سے اقبال نے اس قدر عقیدت کا اظہار کیوں کیا۔ ایک وجہ
 تو غالباً یہ ہوگی کہ خاقانی کا کلام حرکت، ہفت اور جوش و خروش سے ہے۔ دوسری وجہ شاید یہ

ہو سکتی ہے کہ خاقانی علوم کا بحرِ ذخار تھا۔ اقبال کی وسعتِ مطالعہ کو یہ بات بھائی ہو تیسرا سبب غالباً وہ محبت ہے جو خاقانی کو خاتم النبیین سے سستی جس کا اظہار اس نے بڑے جوش اور خلوص کے ساتھ نعتیہ قصائد میں کیا ہے اور جس کی بنا پر اُسے حسانِ عجم کہتے ہیں۔ اس نظم میں تفسین شعرِ اقبال کے اشار پر مہرِ تصدیق و تکمیل ثبت کرنے کے لیے صرف نہیں کیا گیا ہے۔ نہ اس سلسلہ خیال کے اتمام کے لیے صرف ہوا ہے جو پوری نظم میں جاری و ساری ہے۔ اقبال یہ شعر اس لیے لایا کہ خاقانی کے پیرایہ بیان اور انداز فکر کی ایک پردہ بر انداز جھلک قارئین دیکھ سکیں اور اس کی عظمت اور شخصیت کے بارے میں قیاس کر سکیں۔ آپ نے دیکھا اقبال کی خلاقیت نے تفسین کے میدان میں کتنی نئی نئی راہیں نکالیں۔ نیچے سے دیا جلتا چلا آیا ہے علوم کا ارتقا اسی عنوان ہوا ہے جو کچھ پہلے آنے والے کر گئے بعد میں آنے والوں نے اس پر اضافہ کیا یا ترمیم کی گویا انسان کی پیرھیول میں ایک گونہ اشتراکِ عمل ہوتا چلا آیا ہے لیکن اسلاف و اخلاف ماضی اور حال کے درمیان ہمکاری یا اشتراکِ عمل کی سب سے دلکش مثال وہ تفسینیں ہیں جن میں ماضی اور حال کے فاصلوں کو مٹاتے ہوئے دو شاعر مل کر ایک نظم کی تخلیق کرتے ہیں۔ اقبال کی تفسینیں ماضی اور حال کے مابین ہمکاری کی منہی خیر اور حیرت آفریں مثال ہیں۔

تراکیب:

ہر بڑا شاعر تراکیب اختراع کرتا ہے۔ شاعر کو بالعموم وہی الفاظ اختراع کرنا پڑتے ہیں، شاعری میں جن کا چلن ہوتا ہے۔ نئے شاعر کے لیے اس کے سوا کوئی چارہ نہیں رہتا کہ اپنے مفہوم کو ادا کرنے کے لیے ان الفاظ کو نئی ترتیب دے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ دو خطروں کی زد میں آتا ہے: ایک تو یہ کہ گھسے ہوئے الفاظ تازگی کھو بیٹھتے ہیں، ان کے ذریعہ ادا کی ہوئی نئی بات بھی پرانی معلوم ہوتی ہے، یعنی شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن یا دل میں ٹھیک سے نہیں اترتا۔ دوسرے یہ کہ پڑھنے والے کو وہی الفاظ سنتے سنتے اکتاہٹ ہونے لگتی ہے۔ اچھے شاعر پیرایہ بیان کی ندرت سے ان ہی الفاظ میں شگفتگی پیدا کر لیتے ہیں لیکن بڑے شاعر صرف پیرایہ بیان کی ندرت پر اکتفا نہیں کر سکتے۔ انہیں بہت کچھ کہنا ہوتا ہے جو بالکل نیا ہوتا ہے۔ لہذا بڑے شاعر ایک طرف تو پرانے لفظوں کو فکر کی توانائی اور زورِ بیان سے نیا رخ دیتے ہیں اور دوسری طرف وہ اظہارِ مطالب کے نئے

ساپنچے بناتے ہیں۔ نئے الفاظ بنانا ممکن اور مناسب نہیں ہوتا، اس لیے بڑا شاعر اپنی زبان کے دوسرے سانی سرچشموں سے بہت سے ایسے الفاظ حاصل کرتا ہے جو اس سے پہلے اس کی زبان میں رائج نہیں ہوئے تھے، یا رائج ہو کر مٹ گئے تھے۔ وہ بعض مروجہ الفاظ کو نئے مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ بڑے پیمانے پر وہ اعلیٰ تخلیقی عمل بھی کرتا ہے جسے ترکیب سازی کہتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ شاعر قصداً صرف ترکیب بنانے کے کام میں لگ جائے۔ جب وہ شاعری کرتا ہے تو جذبہ خیال اور احساس کی حدت میں الفاظ اور ان کی دیرینہ ترتیبیں گھٹنے لگتی ہیں اور جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے، جو شے تخلیق کی بدولت اسے نئے ترکیبی ساپنچے میں ملتے جاتے ہیں۔ الفاظ کو مستعار لینے، الفاظ کو نیا رخ دینے، اور تراکیب ڈھالنے کی اس شاعر کو خصوصاً ضرورت ہوتی ہے جو ادب کی ایک نئی کائنات تخلیق کرنے، فکر کو نیا موڑ دینے، ازلی روایات کو بدلنے اور چھوٹی سسی مذی کو سمندر بنانے پر تولا ہو۔ چنانچہ اقبال نے الفاظ کا ایک وسیع ذخیرہ فراہم کیا، اسے نوک پلک سے درست کیا۔ اس کی مصنویت کو شہ دی اور نئی نئی تراکیب کا ایک انبار لگا دیا۔ اقبال کی فنکاری اور خلاقانہ کاریہ کرشمہ ہے کہ اس کی زبان، اس کے ذخیرہ الفاظ، اس کی تراکیب میں باوجود شدید ندرت کے غراہت اور اجنبیت محسوس نہیں ہوتی ہے

تراکیب کے کئی فائدے ہیں: اختصار، جامعیت، بلاغت، زور بیان۔ اچھی ترکیب میں دو یا دو سے زیادہ الفاظ اس طرح جمع کئے جاتے ہیں کہ ان کا باہمی عمل جمع کا نہیں ضرب کا ہوتا ہے۔ اگر یہ عمل صرف جمع کا ہو تو یہ سمجھنا چاہیے کہ جذبہ فکر کی بھٹی میں دونوں اجزائے ترکیب کے ساپنچے پگھل کر ایک نہیں ہونے پائے۔ دھاتیں الگ الگ رہیں، ان سے جو آمیزہ ALLOY بننا تھا نہیں بن سکا۔ اقبال کے یہاں ۱۹۰۵ء سے پہلے کے کلام میں کچھ تراکیب ایسی ہیں جن میں اس نوع کی ٹھنڈک اور بناوٹی پن ملتا ہے لیکن بعد کے کلام میں اس قسم کی ٹھنڈک اور جامع تراکیب ناپید ہیں، جیسے: نالہ بیداد، سوز زندگی، علاج گردشِ چرخِ کہن، شمعِ بارگہ خاندان مرتضوی وغیرہ۔ یہ بالعموم طویل اضافی تراکیب ہیں جن میں اجزائے ترکیب کا ایک دوسرے سے کوئی نامیاتی رشتہ نہیں ہے۔ مصنوعی اور سرد تراکیب پہلے دور میں بھی کم ہے، دوسرے ادوار میں یہ ڈھونڈے نہیں ملتیں۔ قدرتِ سخن جیسے جیسے بڑھتی گئی تراکیب کی مہیت، مصنویت، تراش تراش بلاغت اور

تاثير اور انفراديت ميں اضافہ ہوتا چلا گیا۔

میں پہلے ترتیب وار بانگ درا، بال جبریل اور ضرب کلیم کی کچھ ترکیب آپ کے سامنے رکھوں گا یہ ذخیرہ کم وکثت دونوں اعتبار سے سخن شناس نگاہوں کو خیرہ کرنے کے لیے کافی ہے۔ زمانی ترتیب سے یہ اندازہ بھی ہو جائے گا کہ ترکیب سازی کا ارتقا شاعری کے دوش بدوش چل رہا ہے۔

بانگ درا (۱۹۰۵ء تک):

صورتِ آئینہ، مہبتِ پندار، حیرتِ آشنا، کج بینی، کشتہ، عزت، طوبیٰ، داستانِ درد، رنج
رہ منزل، طلبِ نحو، خیالِ فلک نشین، جانِ ناسکبہا، جامِ آتشیں، خاموشیِ ازل، تابِ سیکبائی، یلی معنی
کافورِ سیری، میکہ بے خروش، گرم ستیئر، طغیانی پر دانہ خو، غبارِ دیدہ بینا، حجابِ آگہی، آئینہ بوسی
سوادِ حرم، خاطرِ گرداب، طربِ انکار، دامِ تندرہیل، کارواں، موجِ نفس، گوشِ بد دل، چشمِ اہیاز
(۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک)

عروں شب، لذتِ رم، ظلمتِ خانہ، پہنائے عالم، بنظمِ ہستی، سہمی پیہم، ذوقِ تیش،
رنگِ تیز، عشقِ گرہ کشائی، گریہِ جاگداز، سرمہ امتیاز، عشقِ بلندبال، طائرِ زیرِ دام، طائرِ بام،
مورِ ناتواں، لطفِ خرام، نمکدہ نمود، دمِ آفتاب، روحِ خورشید، خونِ رگِ مہتاب، جلوہ آشام،
سینہ شگافی، طربِ اندوزِ حیات، مژدہ شب، قافلہٗ نجوم، بانگِ درا، زمینِ حرما، تلون کش، افلاس
تخیل، تنگ جلوہ، شکستِ خویش، بردوش، لذتِ گیرِ وجود، دامنِ دراز، آئینہ، مہرِ نشین، زنجیرِ توہم
سکونِ نا آشنا، ستم کشِ ہستی، نامام، شاخِ تاک۔

(۱۹۰۸ء سے)

چمن سماں، ولادتِ مہر، وداغِ غنچہ، خرقہٗ دیرینہ، بربطِ قدرت، باطنِ ہرزہٗ عالم، گلِ بدھن،
گردوں پایہ، خراجِ اشکِ گلگوں، جیس گستر، کشتِ عمر، کوچہ گردنے، ریاضِ دہر، بحرِ ناپیدا کنار،
حسنِ آتش سوار، صورِ تنگہ ہستی، رنگہائے رفتہ، گردوں وقار، درودِ فصلِ انجم کشت،
خاور، آئینہ کار، غلوتِ گاہِ مینا، تہ دامنِ بادِ اختلاطِ انگیز، چراغِ سینہ، رزمِ گاہ،
خیر و شر، زیاں کار، سودِ فراموش، فکرِ فردا، غمِ دوش، خاکمِ بدھن، جمعیتِ خاطر،
خود گیرِ پیکرِ محسوس، حدی خواہ، محفلِ کون و مکاں، گرمیِ رخسار، بشرِ آباد، فوقِ خودِ دماؤری

سنان تاب - تشنہ مضراب - پیرہن مرگ - چشم گرداب - شام سید قبا - طشت
 افق - دست پردرد - پاشکستہ - آئینہ دیواری - نو اپیرا - شبنم افشاں - زشت روی
 بے موسم - شعلہ آشام - فکر فلک پیمایا - احساس زیاں - مینا بدوش - خیمہ زن - سرود بربط عالم
 جوہر آئینہ ایام - حلیم بیچ مقداری - علاج تنگی داماں - سینہ چاکان چین - نوا
 سامان - نبض موجودات - ناموس ہستی - تلخا بہ اجل - قدسی الاصل - آسمان گیر
 جذب باہم - لوٹ مراعات - ذوق تن آسانی - گلستان بکنار - افق موسم - شعلہ بہ پیراہن
 گل بر انداز - افق تابی - کوکب قسمت امکاں - نبض ہستی - سنگ ہوس - دختر
 خوشخرام ابر - گرم تقاضا - گرم ستیز - نازنینان سمن بر - چین آوارہ - دیوان جزو
 وکل - ستیزہ کار - چراغ مصطفوی - شرار بولہبی - فغان نیم شبی - خاک تیرہ دوں
 وفا سرشت - خدمت گر - ہم پہلو - شرکت غم - سر بہ زانو - انجم گردوں فروز - تجدد یار
 مذاق زندگی - سرشک آباد - آتش قبا - آفاق گیر - لذت تنویر - شعلہ فریاد
 ریزہ کار - فتنہ تراش - مرغ تیزیر - فردوس دردامن - خود افزائی - بیدار
 دل - جوانان تیغ بند - آئینہ حق - فکر فلک رس - نوائے سوختہ درگلو - بریدہ
 رنگ - رمیدہ بو - نان شعیر - سرشت سمندری - گلہ جفائے وفا نما - نرم ستیز
 لگا پوئے دمام - اجیز سیما پیا - جبین جبریل - چہانہ امروز و فردا - نمیسر کن فکاں
 دیو استبداد - پائے کوب - اعتنائے مجاس - سراپ رنگ و بو - دست دولت آفرین
 بطن گیتی - تجلی زار - سلاہ لالہ رنگ - ترک خرگاہی - تنک تابی - گراں خوابی - ضمیر
 لالہ - شہید جستجو - حنا بند عروس لالہ - بتان رنگ و خوں - گماں آباد -
 قندیل رہبانی - غبار آلودہ رنگ و نسب - مضاف زندگی - سیرت فولاد
 دہر آشوبی - زناری - بتخانہ ایام - جرم خانہ خراب -

بال جبریل :

حریم ذات - نقش بند - دل وجود - کج رو - محیط بیکراں - دفترِ عمل -
 خیمہ گلی - خود نگہداری - کارِ اشیاء بندی - خدا مست - پرسوز و نظر باز و

نکوہین و کم آزار۔ آشوب و قیامت، گوہر فردا، شیشہ گر، فراخی افلاک،
کشا و شرق و غرب، طائر بلند بال، عیش نیام۔ مردانِ حُر، ناخوش اندیشی، چراغِ لالہ،
آرزو کی بے نشی، سود و سودا، خاکبازی، حور بانِ فرنگی، جلوہ ہائے پابرکاب، لطیفہ ازلی بشیوہ
ہائے خانقہ، سربجیب، آدابِ سحر خیزی، نالہ آتشناک، عیارِ گرمیِ صحبت، رہ و رسم کجکلاہی، مرد
راہ دالِ شمشیر و سنال، طامس و رباب، کم کوش، طینانِ مشاق، مجبور پیدائی، چوبِ کلیم، گراں پیر
نغمِ راحلہ و زار، مقاماتِ آہ و فغان، بے نم و بے سوز و ساز، فتح باب، آئندہ دیوار، شریر زندہ،
سادہ اور اتقی، ہیتل ادراک، نارا گدازی، جہانِ گندم و جو، غلط آہنگ، عفتِ قلب و نگاہ، سوز و
ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو، رزمِ خیر و شر، ادا فہم، آدم گری، نحو گر محسوس، راکبِ تقدیر،
جہان بے وسواس، عنکبہ رنگ و بو، ہوائے بیاباں، بے کرانہ مسند ارشاد۔

ضربِ کلیم:

لبو رنگ، کم پیوند، نکتہ ہائے بے صوت، تمبینِ وطن، ابن الکتاب، بے توفیق، سبیلِ سبک سیر و
زمین گیر، سیمِ افراگ، افلاسِ تخیل، کہنہ خم و بیچ، زلزلہ عالمِ افکار، لذتِ آشوب، صیرفی کائنات،
گرمیِ یومِ النشور، ظلمتِ کدہ خاک، حرب و ضرب، ظلم بود و عدم، جگر لالہ، باز سچہ تاویل، مملکتِ صبح و شام
فسادِ قلب و نظر، پردہ، رہ نور و شوق، صنم کدہ کائنات، محفلِ گداز، نفس شماری، نفس گدازی، قوت
اشراق، محرمِ عماق، ہوائے دشت، مرگِ فنا جات، زندگی، سوزِ جگر بے علم ہے سوزِ داغ، گشا و
دل، بے عروق و عظام، لادینی افکار، کتابِ خواں، صاحبِ کتاب، ذوقِ خراش، خدنگِ سینہ گردول،
صاحبِ مازاغ، بوئے رفاقت، زجاج گر، لذتِ پیدائی، مثالِ نگہ حور، صفتِ جوہرِ سیما، مردانِ گراں
خواب، غواصِ مانی، بیگانہ مفراب، معرکہ ذکر و فکر، بے منت تاک، سراپردہ افلاک، سرودِ خال،
طربِ ناک، اندیشہ تاریک، میخانہ حافظ، ہو کہ مت خانہ بہراد، شررتیشہ، صیہونی افراگ، تاویلِ مسائل۔
مذکورہ تراکیب ان ترکیبوں کے وسیع ذخیرے کا ایک جزو ہیں جنہیں اقبال نے وضع کیا یا جنہیں
نئے انداز اور نئے مفہوم میں استعمال کیا۔ ہر ترکیب ایک چھوٹی سی دنیا ہے جس کے اندر اقبال کی شاعری
کی کائنات سمٹ آئی ہے۔ آپ کو یہ اندازہ بھی ہو گیا ہو گا کہ اقبال نے تراکیب انواع و اقسام سے بڑی
کثرت اور فراوانی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ ان تراکیب کو ان کے منشاء اور ہیئت کے لحاظ

سے کئی قسموں میں بانٹ سکتے ہیں مثلاً عطفی، اضافی، توصیفی، تلبیکی، تجسیمی، تاثیریں، تشبیہی، استعاراتی، تلمیحی، تقابلی، ترصیبی۔

عطفی ترکیب کی مثالیں فراواں ہیں: ”خوش اندیشہ و شگفتہ داغ“ دو توصیفی تراکیب کو جوڑ کر عطفی ترکیب بنی ہے ”سود و سودا“ ”سود و سرور و سرود“ ”بیم و رجا“ عطفی ترکیب کبھی تاکید کے لیے آتی ہے جیسے نگ و تاز، جد و جہد، کبھی تقابل کے لیے جیسے زیر و بم، سود و زیاں، ذکر و فکر، برنا و پیر اور کبھی ہم جنس اشیا یا صفات کے اجتماع کے لیے جیسے سوز و سرور و سرود عطفی ترکیب میں ایک طرف تو لفظوں کے استعمال میں کنایت ہوتی ہے یعنی ایک ہی فعل اور یا صرف دو اسما کے کام آئے ہیں، دوسری طرف زور اور تاکید اور شکوہ کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے۔

تقابل تراکیب عموماً عطف کی شکل میں ہوتی ہیں مثلاً عقل غیاب و جستجو، عشق حضور و اضطراب، مفرکہ، بیم و رجا، سکوت و فغاں، تمیز بندہ و آقا، سنگ امروز، آئہ فردا، حریم ذات، بلکہ صفات۔ اضافی ترکیب کا دامن بہت وسیع ہے۔ ترکیب کی زیادہ تر اقسام جن کا ذکر ہوا ہے اس کے سایہ عاطفت میں آجاتی ہیں مثلاً زحمت کش پیکار، دم آفتاب، سبیل محبت، بر بطل قدرت، آشوب قیامت۔

توصیفی ترکیب میں رشتہ انحال صفت ہوتی ہے مثلاً خضر خجستہ گام، تلون کیش، گریہ سرشار۔ سابقان سامری فن۔

تلبیکی تراکیب ملکیت کی نشاندہی کرتی ہیں مثلاً صاحب کتاب، جبین بندہ حق، تخت کے، میمائہ حافظ، بت خانہ بہنراد۔

تجسیمی ترکیب میں کسی بے جان شے یا صفت سے شخصیت یا جسم یا روح منسوب کی جاتی ہے مثلاً عقل جس سے عقل سر بہ زانو ہے وہ مدت اسکی ہے عقل کو ایک شخص تصور کیا گیا ہے جو غور و فکر میں سر بہ زانو ہے۔ ”ذخیر خوشحرام ابر“ یہاں ترکیب اضافی کے بطن میں ترکیب توصیفی بھی ہے اور ترکیب تجسیمی بھی۔ ”یلیٰ منی“ کی ترکیب بھی اسی قبیل کی ہے۔ انگریزی شاعری میں اس نوع کی تجسیم (PERSONIFICATION) کا بہت رواج ہے۔ استعارہ سے اس کا قریبی تعلق ہے۔ اقبال کی تجسیمی تراکیب حسین صورت نگری کی حامل ہیں۔

تاثیری تراکیب میں ترکیب کا ایک جزو اثر پذیر ہوتا ہے۔ مثلاً گل بر انداز، تارک ایمن رسول، مختار، آفاق گیر، جگر گداز، نظارہ سوز، ظلت ربا۔

تشبیہی تراکیب میں وجہ تشبیہ واضح ہوتی ہے۔ مثلاً مانند سحر و قاہول میں۔ صورت ماہی۔ صورت آئینہ۔ صورت سیلاب، صند، تیغ، بے نیام، مثال نگہ حور۔ صفت سورہ رحمن۔

استعاراتی تراکیب میں معنویت اور جمال حیرت آفرین ہے: ضمیر وجود، سیمائے قمر، گریبان لالہ، شمشیر جگر دار۔ (ہوس کے) پنچہ خونیں، آرزو کی بے نیستی، حصار دیں۔ شاخ یقیں۔

تلمیحی تراکیب میں تلمیح بیشتر تاریخ اور مذہب سے ہے: زورِ حیدر، فقرِ بوذر، صدقِ مسلمان، ہلاکِ جادوئے سامری، قتلِ شیوہ آذری، دبدبہ نادر، شوکتِ تیموری۔

ترصیح سے ترکیب کے حسن اور شکوہ میں اضافہ ہو جاتا ہے، مثلاً وہ خضر بے برگے سامان، وہ سفر بے سنگ و میل۔

توصیفی تراکیب کی ایک ذیلی قسم وہ بھی ہے جسے فنِ تاریخ گوئی سے ایک اصطلاح لے کر ترکیبِ تخریج کہا جاسکتا ہے، مثلاً، بے نم و بے سوز و ساز، خدا کے لم بزل، نغمہ ہائے بے صوت، لاشریک، لادینی افکار، موجِ بے ہاک، بے منتِ ناک، بے سوادِی، شمشیر بے زہنہار۔

ان مثالوں سے آپ کو اندازہ ہوا ہوگا کہ اقبال کے یہاں تراکیب میں کس قدر تنوع ہے۔ میں نے شروع میں کہا تھا کہ ترکیب کے کئی فائدے ہیں: اختصار، جامعیت، بلاغت، زورِ بیان، ان کے علاوہ اقبال کی تراکیب اپنے دوش پر ہوتی حسن بھی لاتی ہیں۔ سفینہ شمر کے لیے اکثر بار BALLAST کا کام بھی کرتی ہیں تاکہ جذبہ کی موج یا اندازِ بیان کی روانی سفینہ کو الٹ نہ دے۔ اکثر اوقات مضمون اشارے سے سبک سیری کے بجائے گراں سیری کا تقاضا کرتا ہے: تراکیب ان مقامات پر شمر کے وزن اور وقار میں اضافہ اور رفتار میں کمی کرتی ہیں شمر کی داخلی موزونیت اور ترنم کو تراکیب سے تقویت ملتی ہے۔ وہ اندرونی قافیہ جیسا عمل بھی کرتی ہیں۔ تراکیب کے فیض سے شمر کی تاثیر اور مفہوم متحول ہو جاتا ہے۔ شمر میں معانی کی ہتھیں ایک دوسرے کے ساتھ فمخطط ہو جاتی ہیں۔

شمر کے معنی اور ماحول کو وسیع اور رفیع کرنے میں تراکیب کا بڑا ہاتھ ہے۔ تراکیب کی سب سے بڑی معنوی اہمیت یہ ہے کہ وہ قولِ مفصل کا حکم رکھتی ہیں۔ دو باتیں لفظ ط کر ایک ایسی اکائی بناتے

ہیں جو بنزلہ کے ہوتی ہے۔ گویا اٹیم کی طرح وہ ایک چھوٹی سی کائنات ہے، خود کفیل و خود دار و خود گیر و خود افراز۔ جو خیال یا جذبہ ترکیب کی گرفت میں آگیا، محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک مسلمہ حقیقت ہے قائم بالذات، ایک ایسا دعویٰ ہے جس کو کسی دلیل کی ضرورت نہیں۔ تراکیب نہ صرف شعور بلکہ تحت اشور پر گہرا نقش چھوڑ کر جاتی ہیں۔ اقبال نے تراکیب کے شعری امکانات اور صلاحیتوں کی نقاب کشائی اور تکمیل کو نقطہ ہائے عروج تک پہنچا دیا ہے۔

اقبال نے تراکیب سے تصور کشی کا کام لیا ہے اور صنم تراشی کا بھی۔ اس نے تراکیب سے ایک نئی کائنات کھڑی کی ہے۔ ایک نیا ماحول بنایا ہے جو تراکیب استعمال کی کثرت اور تمدن کے زوال کی بڑے پر بے جان اور جامد ہو گئی ہیں ان کو اقبال نے یا تو ہلکا سا نہیں لگایا یا انہیں حیات تازہ بخش دی۔ اس نے بے شمار ترکیبیں وضع کیں۔ بہت سے الفاظ شاعری کی زبان میں داخل کیے۔ ان دونوں کی مدد سے اس نے شاعری کی ایک نئی دنیا بنائی جہاں انحطاط کی دونشانیوں یعنی تیش اور یاس میں سے کسی کا گزرنہ تھا۔ یہ ایک جیتی جاگتی، ابھرتی ہوئی دنیا تھی۔ امیدوں، امگوں، حوصلوں سے بھرپور حرکت، پُر نور، پُر خوش، باضمیر، باتدبیر، پُر خیر۔ اس دنیا کی مخلوق، اس بازار کی تمار، اس مغل کی زبان ہی نئی تھی۔ اقبال نے اس دنیا کو بانس میں تخلیقی عرق ریزی کا کمال دکھایا اور اس انداز سے کہ دیکھنے والوں کو یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ یہ صدیوں کا کام ہے جسے ایک بڑے شاعر نے ایک زندگی میں سمیٹ کر رکھ دیا۔

اس مختصر صحبت میں اقبال کی ترکیب سازی کے صرف چند زاویوں پر روشنی ڈالوں گا۔ ترکیب کی جامعیت، خود کفیل، کائنات سازی اور شعور اور تحت اشور پر اس کی اثر اندازی کا ذکر آچکا ہے۔ مثالوں پر پھر غور کیجیے: مصافحہ زندگی، کشتِ عمر، گماں آباد، ہستی، حصار دیں، چراغِ آرزو، آئینہ گفتار، سرمہ امتیاز، شکستِ انجام، چراغِ مصطفوی، شرابِ بولہبی، شعلہ تحقیق، موج پریشاں، خاطر ان میں سے ہر ترکیب ثبوت بننا اور تاثیر بردوش ہے۔ آپ اس اکائی کو توڑنا نہیں چاہتے اس کی ضرورت محسوس نہیں کرتے کہ بیان یا دعویٰ کے باہر اس کے ثبوت یا دلیل کو ڈھونڈا جائے۔ ہیں ان تراکیب پر ایمان لانا پڑتا ہے، شعور میں سے گزرتی ہوئی یہ تحت اشور میں ٹھکانا بنالیتی میں۔

افتق کی تشکیل میں تراکیب مفرد الفاظ کے دوش بدوش ہیں۔ یہ حقیقت غایتِ اشتہار سے

مزید تکرار کی محتاج نہیں کہ اقبال نے اردو شاعری کے زانی اور مکانی افق کو بے اندازہ وسیع کر دیا۔ اس میں اس کے مشاہدہ، اس کے وسیع اور دور رس مطالعہ اور اس کے بے نظیر تاریخی شعور کو دخل تھا۔ افق کی افلاکی پہنائیاں ان تراکیب سے ظاہر ہوتی ہیں جن میں سے کچھ کو میں اب دہرا رہا ہوں۔

گردوں پایہ فکر، فلک پیم، کشتِ خاور، ورو فصلِ انجم، دہقان گردوں، خورشید سے ینابدوش، آسماں گیر، کوکبِ قسمت امکان، انجم گردوں فروز، اوج گاہوں، نہ پردہ گردوں، گنبد آئینہ نگ، سحابِ دریا پاش، بالائے بام آسماں۔

ایسا لگتا ہے کہ اچانک کھڑکیاں کھول دی گئیں اور قدرت اپنے پورے حسن و جمال، آب و تاب، ہوا و طوفان، انجم و گل، نور و ظلمت، سکون و نہفت کے ساتھ بے محابا اردو شاعری کے ایوان میں گھس آئی۔ فلک سے نگاہِ قلم کی طرف موڑیے: شوکتِ طوفان، موجِ مضطر، تلاطمِ لائے دریا، محیطِ بے کراں، موجِ تند جولاں۔ چین پیکر تراکیب سے کلام گل و گلزار ہے۔

گلستاں بکنار، گل بر انداز، ہجرتِ خواہیدہ، سینہ چاکانِ چین، چمن بندی، مجبورِ بنو جیب گل، ہنرِ نورستہ، آئینہ عارض، زیبائے بہار، جوئے کم آب، سراپ رنگ و بو، تہ دامانِ بادِ اخلا، انبگِ خیمہ گل۔

صوتی حسن بھی اقبال کی ترکیبوں کا ایک نشانِ امتیاز ہے: دیو استبدادِ جمہوری قبائیں پائے کوب، ترکِ خرگاہی ہو یا اعرابی والا گھر، لگا پوسے رادم سیل تندرو، جوئے نغمہ خواں شاہین، قہستانی طلسم گنبد گردوں۔

یہاں ان صنعتوں کا دکش عمل لگا ہوں کو کہینچتا ہے جنہیں انگریزی میں ONOMATOPOEA یا معنی صد آزاد اور ALLITERATION یعنی ہم آواز الفاظ کا قرب کہتے ہیں۔

جغرافیائی دست اگر مد نظر ہو تو ”چیم فرانسس“ سے لے کر ”گلستانِ اندلس“ دشتِ بیائے حجاز، ”دجلہ و دینوب و نیل“، مسجدِ قطیف، ”پر نگاہ ڈالیے۔

اقبال تراکیب کو میرے کی طرح تراشتا ہے اور رنگ کی طرح جڑتا ہے۔ اس شعر پر غور کیجیے: اے رہن خانہ تو نے وہ سماں دیکھا نہیں گو بجتی ہے جب دفنائے دشت میں بگ جیل

”رہین خانہ“ کے بجائے ”اسیر خانہ“ کر دیجئے۔ شعر کے صوتی حسن کو داغ لگ جائے گا۔ اور ”رہین“ کا ”رحیل“ کے ساتھ جو بہتی رشتہ ہے جو بحر کے تانے بانے میں کام کر رہا ہے ٹوٹ جائے گا۔
حرکت اور توجہ، روشنی اور حرارت کو اقبال کی شاعری کے چار عناصر کہا جاسکتا ہے۔
ان کی تشکیل میں تراکیب کا بڑا حصہ ہے، ملاحظہ کیجئے:

موجِ سرباب۔ شعلہ آشام۔ سرمایہ دار گرمی آواز۔ برقِ رفقاری شعلہ تحقیق۔ کاروانِ ہستی،
دریا سے نور۔ برقِ ایمن۔ شررِ آباد۔ افقِ بانی۔ گرمِ تنافض۔ شلہ فریاد۔ بیشِ شوق۔ سرشتِ سمندری،
حدی خواں، شعلہ قتالی۔

حرکت اور خروشن، اضطراب اور رستخیز کو اقبال نے شاعری کا لب و لہجہ بنائے ہیں۔
جانِ ناشکیبا۔ سامانِ بے تابی۔ ہنگامہ رنگ و صوتِ بستیزہ کار، بانگِ رحیل۔ آشوبِ قیامت۔
غلط آہنگ، لبریزِ صدائے ناوِ نوش۔

اقبال کے دیوان ان مضامین و مسائل سے بھرے ہوئے ہیں جن کا ذکر اگر کوئی فلسفی، سیاست شناس یا عالمِ اقتصادیات کرتا تو مطالعہ کے لیے ان سے زیادہ خشک مواد تصور میں نہ آتا۔ اقبال کے کلام میں یہی مسائل دیدہ زیب اور دل انگیز بن جاتے ہیں۔ بنیادی وجہ تو اس کی یہی ہے کہ اقبال جو سوچتا ہے اسے محسوس کرتا ہے۔ جذبہ اور فکر کا اختلاط جسے گرمی اندیشہ کہئے اس کا ایک نمایاں صفت ہے۔ اس کے علاوہ اقبال نے اندازِ بیان ایسا اختیار کیا ہے کہ تجربہ دی مسائل مجسم ہو کر سامنے آجاتے ہیں۔ خیالِ تصویر بن جاتا ہے۔ اوصاف کو جسم کی دولت مل جاتی ہے لیکن اس قسم کا پیرایہ بیان اوپر سے مسلط نہیں کیا جاسکتا۔ یہ شاعر کی شخصیت، اس کے اندازِ فکر، پیرایہ احساس سے پھوٹتا ہے شاعر میں اگر یہ صلاحیت ہے کہ دنیا میں رہتے ہوئے دنیا کو فاصلہ سے دیکھ سکے تو ہر چیز چھوٹی اور گھریلو سی نظر آنے لگتی ہے۔ اور اگر وہ کثرت میں وحدت کا مشاہدہ کر سکتا ہے تو اوصاف بہ آسانی ایک شے سے دوسری شے میں منتقل ہو جاتے ہیں، بے جانوں میں جان پڑ جاتی ہے۔ تجربہ دی مرئی بن جاتا ہے، مثلاً دختر خوشخرام ابرِ عربیں زمینِ شام۔ قبا کے زندگی، خلوتِ اوراقِ مادر گیتی، آتشِ اقوامِ نو۔ طغی زنجیرِ صبح و شام بج کر شیشہ۔ کوچہ گرد نے۔ دخترِ دوشیزہ بل و ہمار (دیکھیے یہ ترکیب اضافی، توصیفی اور عطفی کے امتزاج سے سہ آئینہ بن گئی ہے) اجلہ جام۔ فصلِ انجم۔ بیشہ تحقیق ثنائہ روزگار۔

ساری منفی چیز تراکیب طبع مزاد نہیں ہیں۔ کچھ پیشرووں سے حاصل کی ہیں مثلاً ”سست بنیا و حافظ سے“ ”درگمیر و وزیر“ ”سعدی (درمیر و وزیر و سلطان) سے“ ”بردا من اور گرہ کشا“ ”بعینہ اور“ ”نشت و سنگ“ اور ”رفت و بود“ ”ادنی ترمیم کے ساتھ“ غالب سے اور ”چراغِ نرغ نیا کی تذاور پر طنز ترکیب ذوق سے۔ اقبال نے کون سی تراکیب مستعار لیں اور انہیں کیا نیا رخ دیا، تحقیق کے لیے اس میں ایک راہ نکلتی ہے۔

اقبال کی تراکیب اس کی شخصیت اور شاعری کے ایک اور گوشے کو بے نقاب کرتی ہیں یعنی عقلی یا روحانی امور میں حیاتی ذوق و لذت۔ مثالیں اس کی وافر ہیں۔

لذتِ تجرید، لذتِ یکتائی، جلوہ بدست، رعنائی افکار، نشاطِ اجل۔ خداست ذوق پرواز۔ تراکیب میں اجتماعِ اصداد اور قولِ محال کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ ان کا مفہوم صرف یہ ہے کہ شاعر کی نگاہ ظاہر کو چیرتی ہوئی باطن تک پہنچ گئی۔

ہنگامہ خاموش، حجاب آگہی، سرورِ خوش، عشقِ گرہ کشائی، لطفِ بے غواہی، معجزہ فن، رنبدوں میں، ذوقِ خدائی، سلطانی جہور، چشمہ آفتاب۔

آفاقی اور ابدی اقدار اور کائنات گیر حالات و حوادث اور ریل و نہار اور کائنات قدرت کا چہرہ تراکیب کے آئینہ میں نظر آتا ہے :

حسن آسہ حق اور دل آئینہ حسن، خود نمائی، خود فرائی، ہلیم دوش و فردا، ذوقِ حفظِ زندگی۔ فرائض کا تسلسل، جہیم ذات، منیر کن فکاں، صاحبِ لولاک، زیر و بم ممکنات، غیاب و حضور، طلوعِ فردا اقبالؔ اردو کا پہلا بڑا شاعر ہے جس کی طویل نظموں میں شاعری کو سلسلہ خیال کے قدرتی اور تدریجی اظہار کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس کا پیرایہ بیان دائرہ وار نہیں، راست ہے۔ اظہار مطالب کی دل کشی اور منویت کے لیے اس نے تراکیب سے فائدہ اٹھایا۔ اس نے اردو شاعری کے مزاج کو بدلا۔ بازگشت کے بجائے پیش رفت، حجرہ اور ایوان کی جگہ کوہ و مہداں، ندی اور سمندر اور آسمان سے افق بندی کی۔ انفرادی واردات کے بجائے اجتماعی حوادث و مسائل کا شاعرانہ جائزہ دگیا۔ غالب نے بھی روشِ عام سے انحراف کیا اور دکھایا کہ ہر مرغِ تخیل کی رسائی کہاں تک ہے لیکن غالب کا ان اقبال کے مقابلے میں محدود ہے۔ اقبال کی کائنات کی فراخی مبنی ہے اس کے اجتماعی شعور اس

کے آفاق گیر تحنیل، اس کے مشاہدہ قدرت اس کے تاریخی ادراک اور احساسِ زمان و مکان پر۔ اسی لیے اقبال کو الفاظ اور تراکیب سے ایک نئی دنیا بنانا پڑی۔ وسیع مطالعہ کی مدد سے اس نے زمان و مکان کی طنابیں کھینچ لیں۔ غالب نے بہت سی دلکش اور منفی خیز تراکیب اختراع کیں لیکن اقبال کی تراکیب کا امتیاز یہ ہے کہ وہ افق ساز ہیں۔

ابھی تک میں نے تراکیب کے مثبت پہلوؤں کا ذکر کیا ہے۔ ان کے منفی پہلو بھی کئی ہیں۔ تراکیب تنقید پیدا کر سکتی ہیں کبھی کبھی شعر کی روانی میں ناخواندہ حارج ہوتی ہیں۔ گاہے گاہے اردو زبان کے مزاج کے خلاف جاتی ہیں۔ اگر ترکیب میں کوئی فارسی مصدر شامل ہو جائے تو وہ زبان کے مزاج اور مذاقِ مسلم پر گراں گزرتا ہے، مثلاً: ہنیں منت کش تاب شنیدن داستاں میری

یہ مصرعہ مخلوط النسل ہے جسے نہ فارسی کہہ سکتے ہیں نہ اردو۔ ہماری شاعری کی خوش قسمتی ہے کہ اقبال نے بہت جلد اس نوع کی تراکیب کو ترک کر دیا۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ شروع میں تراکیب اضافی کا تسلسل اور وجہ ترکیب کا تصنع گراں گزرتا ہے مثلاً:

”زینتِ تاجِ سرِ بانو سے قیصر“ میں ذہن ”قیصر“ سے سفر شروع کرتا ہے اور ”بانو“ اور ”سر“ اور ”تاج“ کی منزلیں طے کرتا ہوا ”زینت“ پر جا کر دم لیتا ہے۔ طویل تراکیب کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ عطف اور اضافت پر مشتمل ہو۔ جملہ یا مصرعہ کی حرکت اور توانائی فعل سے ہے فعل پر اگر طویل اور مصنوعی ترکیب کا بوجھ ڈال دیا تو اس کی روانی ختم ہو جائے گی اور وہ سسکنے لگے گا۔ اقبال نے بالعموم اس لغزش سے دامن بچایا ہے۔

اقبال نے تراکیب اور تصانیف سے فکر اور جذبہ کو اظہار کی بیکراں وسعتیں عطا کیں۔ اس کی بدولت اردو شاعری کا افق اس قدر وسیع ہو گیا کہ اب پیچھے جاتے ہوئے گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ اس نے اردو شاعری کے مزاج کو خیال آرائیوں اور کج بیانیوں سے بیگانہ کر دیا۔ اس نے اردو شاعری کو انسانیت کے شانہ بہ شانہ اور قدرت کے روبرو کھڑا کر دیا۔ اس نے فکر کو وحدت اور جذبہ کو سنجیدگی بخشی۔ شاعری کے اس عظیم سفر میں تراکیب اور تصانیف سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔

اقبال کے اردو کلام کا عروضی مطالعہ

مکیان چند جین

اردو میں اقبال پر جتنی زیادہ کتابیں لکھی گئی ہیں اتنی کسی اور ادیب پر نہیں۔ ان کے ہر پہلو پر کچھ نہ کچھ بلکہ بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ کسی نے ان کے فنی مطالعے کے سلسلے میں عروضی پہلو کا تجزیہ بھی کیا کہ نہیں چونکہ میری محدود نظر سے نہیں گزرا اس لیے میں اقبال کے اسی پہلو کا جائزہ لیتا ہوں۔ اس جائزے میں کلیات اقبال (اردو) ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، طبع دوم ۱۹۷۴ء کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ اس طرح ان کے تمام مجموعوں کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔ لیکن بعد کی دریافت شدہ ابتدائی باقیات کو شامل نہیں کیا گیا۔ مضمون میں کہیں کہیں فارسی کلام کا بھی ذکر ہوگا گو وہ براہ راست میرے دائرہ تحریر میں نہیں آتا۔ میں اس مضمون میں بحر اور زحافات کے ناموں پر اکتفا نہ کروں گا۔ زحافات کے نام وحشت انگیز ہوتے ہیں؛ درمض ان کے بل پر موازین یعنی ارکان وزن کی پہچان مشکل ہوتی ہے۔ ان کو حل کرنے کے لیے کتاب کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس لیے میں بحر کے ساتھ ساتھ ارکان وزن کو صریحاً لکھوں گا۔

اقبال کے عروضی تجزیے کے طور پر اول دو جدول پیش کرتا ہوں۔ پہلے جدول میں اقبال کے تمام اردو مجموعوں کے اشعار کے اوزان کو شمار کیا گیا ہے۔ واضح ہو کہ:

(۱) میں نے پورے اشعار کو شمار کیا ہے۔ اشعار سے آزاد مصرعوں مثلاً مخمس کا پانچواں مصرع یا

مصرعوں کے ٹکڑوں مثلاً مستزاد کے نیم مصرعوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔

(۲) شمار میں دو مصرعوں کے وہ سب اشعار بھی شامل کر لیے گئے ہیں جو اردو نظموں کا جز ہیں مثلاً

بال جبریل کی نظم سپرد مرید میں ۲۷ شعر مثنوی مولانا روم کے ہیں انھیں شمار میں لے لیا گیا ہے۔

(۳) وہ فارسی اشعار بھی لے لیے گئے ہیں جو اردو مجموعوں کا جزو ہیں۔ ”ارمغان حجاز“ کے صرف اردو کلام کو پیش نظر رکھا ہے کیونکہ کلیات اردو میں وہی شامل ہے۔

(۴) میں نے اشعار و اوزان کو صرف دو بار شمار کیا ہے۔ ممکن ہے میزان میں دو چار کا ہوا ہو گیا ہو۔ اشعار کو گنتے وقت وہی نقوی کا یہ طنزیہ مصرع

اس نے سب نقطے گنے ہیں میر کے دیوان کے

بار بار میرے ذہن میں لہراتا تھا۔ کئی بار گن کر میں اس تعریض کا موزوں ترین ہدف نہیں ہونا چاہتا تھا۔

اس جدول میں اوزان کو کثرت استعمال کی بنا پر ترتیب دیا ہے یعنی سب سے پہلے وہ وزن

ہے جس میں سب سے زیادہ اشعار ملتے ہیں۔ اس کے بعد اس سے کم مستعمل وزن۔

دوسرے جدول میں اشعار کے بجائے نظموں اور غزلوں کو پیش نظر رکھا ہے یعنی سب سے پہلے وہ

وزن لیا ہے جس میں سب سے زیادہ نظمیں ہیں۔ اگر ایک نظم کے مختلف اجزا ایک سے زیادہ اوزان میں ہیں

تو ان نظم پاروں کو علاحدہ شمار کیا ہے۔ دونوں جدولوں میں میزاج کے کالم کی بنا پر ترتیب دی گئی ہے۔

ان دونوں جدولوں میں اشعار کا جدول زیادہ اہم ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کی

شعری صلاحیت کن سانچوں میں ڈھلنا زیادہ قبول کرتی تھی۔ نظموں کے جدول کی اس لیے اہمیت ہے کہ

نظم کہنے سے پہلے وزن کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ اس جدول سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال نے کتنی بار کس

وزن کا انتخاب کیا۔ اس میں نظموں کے طول کی نشان دہی نہیں کی گئی ہے جس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ وزن کا

انتخاب کرنے کے بعد شاعر کی فکر اس سانچے میں کتنی دور تک چل سکی۔ ایک نظم میں زیادہ اشعار کہنے کے

معنی ہیں کہ شاعر کو اس وزن میں کہتے رہنا زیادہ آسان معلوم ہوا۔ اس طرح مکمل صورت حال دونوں جدولوں

پر نظر رکھنے ہی سے واضح ہو سکے گی۔

فارسی میں بھی اقبال نے ان ۲۴ اوزان کے علاوہ کسی اور وزن میں کچھ نہیں کہا بلکہ ان سب

میں بھی نہیں کہا۔ ذیل میں اول اوزان کے بارے میں فرداً فرداً اپنے مشاہدات پیش کرتا ہوں مجموعی جائزہ

بعد میں لیا جائے گا۔

جدول ۱۱ اشعار کے اوزان

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	بال جبرئیل	ضرب کلیم	ارمغانِ حجاز	میزان
۱	رمل مثنیٰ مخذوف یا مقصور	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن یا فاعلات	۸۵۶	۸۵	۲۸	۸۴	۱۰۵۳
۲	مجتث مثنیٰ مخبون مخذوف ابرو وغیرہ	مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلاتن یا فاعلاتن وغیرہ	۲۱۲	۱۹۶	۲۳۴	۴۵	۶۹۷
۳	ہزج مثنیٰ اخرب مقصور یا مخذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفاعیل	۱۰۰	۱۳۲	۲۷۲	۴۹	۵۶۳
۴	رمل مثنیٰ مخبون مقصور یا مخذوف یا ابرو	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن یا فاعلاتن وغیرہ	۳۵۷	۴۸	۱۱۹	۴	۵۲۸
۵	ہزج مثنیٰ سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۳۴۲	۱۰۰	۷	۱۱	۴۶۰
۶	مضارع اخرب مکفوف مخذوف یا مقصور	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلاتن یا فاعلات	۱۹۸	۱۲	۳۵	۳	۲۴۸
۷	ہزج مسدس مقصور یا مخذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا مفاعیل	۲۰	۹۲		۳۴	۱۴۶
۸	مقارب مثنیٰ مقصور یا مخذوف	فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول	۱۹	۱۱۵			۱۳۴
۹	ہزج مسدس اخرب مقبوض یا مخذوف	مفعول مفاعیلن فعولن یا مفعولن فاعلن فعولن	۴۸	۲۷	۵۴		۱۲۹
۱۰	مضارع مثنیٰ اخرب	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	۱۲۱	۷			۱۲۸
۱۱	منسرح مطوی موقوف	مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات یا مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن		۹۴	۲۴	۶	۱۲۴
۱۲	مقارب مثنیٰ سالم	فعولن فعولن فعولن فعولن	۳۵	۴۲	۳	۱۲	۹۲

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	بال جبرلی	ضرب کلیم	ادھان مجاز	میزان
۱۳	حزب مثنیٰ مطویٰ مخبون	مفتعلن مفتعلن مفتعلن یا مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن	۲۸	۶۳			۹۱
۱۴	ہزج مثنیٰ اثرب	مفعول مفاعیلین مفعول مفاعیلین	۲۱	۵۴	۱۴	۱	۹۰
۱۵	نخیف مدس مخبون ابتر وغیرہ	فاعلاتن مفاعیلین فاعلان	۶۲	۱۲	۲		۷۶
۱۶	رمل مدس مقصود یا مخدوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن یا فاعلات	۶	۶۰			۶۶
۱۷	مقارب مقبوض اٹلم شانزدہ گنی	فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل	۴۷	۱۰	۳	۶	۶۶
۱۸	رمل مثنیٰ مشکول	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن		۲۱	۱۰		۳۱
۱۹	مقارب مثنیٰ اٹلم	فعل فعل فعل فعل فعل فعل یا فاعلاتن		۱۲	۱۴		۲۶
۲۰	کامل مثنیٰ سالم	مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین	۲۰				۲۰
۲۱	مذارک مخبون یا مقطوع شانزدہ گنی	فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل	۱۳				۱۳
۲۲	رجز مثنیٰ سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۸				۸
۲۳	ہندی وزن سری	فعل فعل فعل فعل فعل فعل فاع			۵		۵
۲۴	رباعی ہزج اخر مقبوض ابتر	مفعول مفاعیلین مفاعیلین فاع	۲				۲

جدول ۲ نظموں کے اوزان

نمبر شلہ	فعل کا نام	وزن کے ارکان	باگ در بال جبریل	ضرب کلیم	اوجان	میزان
۱	مجتب محبون محذوف ابتر	مفاعیل فعاتن مفاعیل فعلن یا فعلن وغیرہ	۲۲	۳۳	۶۶	۶
۲	ہزج اخب مقصور یا محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعلن یا مفاعیل	۷	۲۶	۶۷	۹
۳	رمل مقصور یا محذوف	فاعلاتن فاعاتن فاعاتن فاعلن یا فاعاتن	۳۶	۱۳	۷	۴
۴	رمل مجنون مقصور محذوف یا ابتر	فاعلاتن فعاتن فعاتن فعلن یا فعلن	۲۱	۷	۳۵	۱
۵	ہزج مدس مقصور یا محذوف	مفاعیلین مفاعیلین فعلن یا مفاعیل	۳	۳۲		۱۲
۶	ہزج مثنیٰ سالم	مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین	۱۸	۱۳	۳	۳
۷	مضارع اخب مکفوف مقصور محذوف	مفعول فاعات مفاعیل فاعلن یا فاعات	۲۷	۳	۷	۱
۸	ہزج مثنیٰ اخب	مفعول مفاعیلین مفعول مفاعیلین	۳	۹	۳	۱
۹	ہزج مقبوض محذوف وغیرہ	مفعول مفاعیل فعلن یا مفعول فاعلن فعلن	۶	۲	۳	
۱۰	مضارع اخب	مفعول فاعاتن مفعول فاعاتن	۱۲	۱		
۱۱	مقارب سالم	فعلن فعلن فعلن فعلن	۲	۶	۲	۲
۱۲	منسرح مطوی موقوف	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن یا مفتعلن فاعات مفتعلن فاعات	۵	۲	۳	۳
۱۳	جزر مطوی مجنون	مفتعلن مفاعیل مفتعلن فاعلن یا مفتعلن مفاعیل مفتعلن مفاعیل	۲	۷		

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	رجح	ضرب کلیم	اوزان جواز	میزان
۱۳	مقارب مقبوض اٹلم شانزدہ رکنی	فعل فعلن فعل فعل فعل فعل فعل	۵	۱	۱	۱	۸
۱۵	خفیف مدس مخبرون ابتر وغیرہ	فاعلاتن مفاعلن فعلن یا فاعلان	۳	۲	۱		۶
۱۶	مقارب مقصور یا محذون	فعلون فعلون فعلون فعل یا فعل	۲	۲			۶
۱۷	مدس مقصور یا محذون	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۲	۲			۴
۱۸	مدس مشکول	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	۳	۲			۵
۱۹	مقارب مثنیٰ اسلم	فعلن فعلون فعلن فعلون یا فعلان		۲	۲		۴
۲۰	کامل مثنیٰ اسلم	مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن	۳				۲
۲۱	مدارک مخبرون یا مقطوع شانزدہ رکنی	فعلن فدان فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	۳				۳
۲۲	رجز اسلم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱				۱
	پہنکی وزن سری	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع			۱		۱
	ہزج اخرب مقبوض ابتر	مفعول مفاعلن مفاعلین فاع	۱				۱
		میزان	۱۹۳	۱۸۳	۲۰۳	۴۵	۶۲۲

(۱) رمل :- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات

میری رائے ناقص ہیں اردو میں دو اوزان سب سے زیادہ مقبول ہیں۔ ایک مندرجہ بالا اور دوسرا رمل ہی کا فاعلاتن۔ فعلاتن۔ فعْلن۔ اقبال نے اول الذکر میں سب سے زیادہ اردو اشعار یعنی ۱۰۵۳ اکہے لیکن ان میں سے ۸۵۶ ”بانگ درا“ ہی میں ہیں باقی کسی مجموعے میں سوا اشعار بھی نہیں نظموں کی تعداد کے لحاظ سے اس وزن کا نمبر تیسرا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اس وزن میں کئی طویل نظمیں کہی گئیں۔ مثلاً: شمع اور شاعر، والدہ مرحومہ کی یادیں، حضور راہ، ابلیس کی مجلس شوریٰ۔ دوسری قابل ذکر نظمیں ہمالہ، مرزا غالب، داغ، فلسفہ غم، جبریل و ابلیس ہیں۔ یہ وزن بہت سہل و سبک ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے مجموعوں میں اقبال کی مشکل پسند طبیعت نے اسے کم نوازا۔ شاید اس وزن میں گفتگو کرنا ابلیس کو بہت مرغوب ہے۔ وہ جبریل سے بات کرے کہ اپنے مشیروں سے مشورہ کرے یا خدا کے منہ آئے اس منہ سے الفاظ اسی وزن میں نکلتے ہیں۔ ملاحظہ ہو جبریل و ابلیس، تقدیر یعنی ابلیس و یزداں، ابلیس کی مجلس شوریٰ۔

اقبال نے مناظر فطرت کے لیے اس وزن کو بطور خاص پسند کیا۔ ”بانگ درا“ کی کئی نظمیں اسی رنگ و آہنگ میں ہیں۔ ان کے علاوہ ”بال جبریل“ کی ایک مترنم غزل بھی ابتداءً فطرت ہی سے متعلق ہے۔ ع

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دین
زبورِ عجم کی ایک نظم ”خواجہ و مزدور“ اسی وزن میں ہے اور اس میں ہر شعر کے بعد دو چھوٹے
ہمکڑے اسی وزن میں ہیں۔

خواجہ از خونِ رگِ مزدور ساز و لعلِ ناب
از جفلے دہ خدایاں کشتِ دہقانِ خراب
انقلابِ انقلاب! اے انقلاب

(۲) محبت :- مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن

اس کے آخر میں فعلن کی جگہ فعلان، فعلن اور فعلان بھی لایا جاسکتا ہے یہ بھی اردو کا مقبول وزن ہے۔ ع ”منا ہے عیش تجل حسین خاں کے لیے“ والا اقبال کو یہ وزن ”بانگ درا“ سے زیادہ

”بال جبرلی“ میں اور ”بال جبرلی“ سے زیادہ ”ضرب کلیم“ میں مرغوب رہا۔ بال جبرلی میں سب سے زیادہ اشعار اسی وزن میں ہیں۔ ضرب کلیم میں مقبولیت کے اعتبار سے یہ دوسرے نمبر پر ہے۔ جہاں تک نظموں کی تعداد کا تعلق ہے یہ وزن چوٹی پر ہے۔ اس میں کوئی طویل نظم تو نہیں ملتی لیکن مختصر نظمیں اور غزلیں بکثرت ہیں مثلاً :

حقیقتِ حسن :- خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا۔

ساقی : لشہ پنا کے گرا نا تو سب کو آتا ہے۔

اور وہ پر شکوہ نظم : ”لا الہ الا اللہ“ :- خودی کا سر نہاں لا الہ الا اللہ۔

جاوید کے نام :- دیا ر عشق میں اپنا مقام پیدا کر۔

”بال جبرلی“ کی کئی غزلیں بھی اسی وزن میں ہیں مثلاً ”ضمیر لالہ مئے لعل سے ہوا لبریز“ یا

”خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں“

اثر کرے نہ کرے سن تو لے مری فریاد

(۳) ہزج :- مفعول مفاعیل مفاعیل فعلن یا مفاعیل

اردو میں اس مضمون کو مرثیہ گوئیوں نے مقبول بنایا ہے۔ اقبال کے یہاں اشعار کے اعتبار سے

اس کا نمبر تیسرا اور نظموں کی تعداد کی رو سے دوسرا ہے۔ اس میں بھی ”بانگ درا“ سے زیادہ اشعار ”بال جبرلی“

میں اور اس سے زیادہ ”ضرب کلیم“ کے سب سے زیادہ اشعار اور سب سے زیادہ نظمیں اسی وزن میں

ہیں۔ اس وزن میں اقبال کی کئی چھوٹی لیکن مشہور نظمیں ہیں۔ مثلاً

زہد و رندی :- اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے۔

وطنیت :- ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے۔

فرمانِ خدا :- اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگادو ۔

شعاعِ امید :- اک شوخ کرن شوخ مثالِ نگہِ حور ۔

فنونِ لطیف :- اے اہل نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن ۔

انہوں نے اس وزن میں ایک اردو مستزاد بھی کہا ہے۔ یعنی شعر کے بعد ایک چھوٹا ٹکڑا لاتے

ہیں۔ ارمغانِ حجاز میں ملا داؤدہ ضیغم لولابی کشمیری کا (کذا) بیاض کا پہلا جزو یہ ہے

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیلاب مرغانِ بحر تیری فضاؤں میں ہیں بے تاب
اے دادی لولاب

”پیامِ مشرق“ میں ایک فارسی نظم ”شجنم“ اسی وزن میں ہے جس میں ہر شعر کے بعد تین
چھوٹے چھوٹے مصرعے انھیں قوافی میں آتے ہیں۔ اس طرح قوافی کے تو اتر سے ترنم آفرینی کی ہے۔

در پیرین شاہِ گل سوزنِ خار است

خار است ولیکن زندِ یگانِ نگار است

از عشقِ نزار است

در پہلوئے یار است

ایں ہم ز بہار است

”زبورِ عجم“ میں ایک مخمس، از خواب گراں خیز، میں بھی ہر بند کے آخر میں ایک چھوٹا محکومہ
شامل کیا ہے۔

(۴) وزن :- فاعلاتن۔ فعلاتن۔ فعلاتن۔ فعلان

اس وزن کا آخری رکن فعلان، فعلان، فعلان بھی آسکتا ہے اور شاذ پہلے فاعلاتن کی
جگہ بھی فعلاتن لے آتے ہیں۔ میں اس وزن کو وزنِ عسک کے ساتھ اردو کے دو مقبول ترین اوزان
میں نامتا ہوں: ”بانگ درا“ میں اس کا دوسرا نمبر اور ”ضربِ کلیم“ میں تیسرا ہے۔ ”بالِ جبریل“ اور
”ارمغانِ حجاز“ میں اس وزن میں بہت کم اشعار کہے۔ پورے کلام میں اشعار اور نظموں دونوں
کے اعتبار سے اس کا چوتھا نمبر ہے۔ اس کی مشہور ترین نظمیں ”شکوہ“ اور ”جوابِ شکوہ“ ہیں۔
چھوٹی نظموں میں بچے کی دعا ”لب پہ آتی ہے دعا بن کے تیرا میری“ بہت مشہور ہے۔ ”بالِ جبریل“ سے
اس کی ایک غزل مجھے یاد آتی ہے ”ع“ لاپھراک بار دہی بادہ و جام اے ساقی۔

”ارمغانِ حجاز“ میں صرف ایک چار شعر کی نظم ہے، ”سراکبر حیدری“ اور ”عظم حیدر آباد دکن“
کے نام اس کا آخری شعر مشہور ہے۔

غیرتِ فقر مگر کرنہ سکی اس کو قبول جب کہا اس نے یہ ہے میری خدائی کی نکات

(۵) ہزج :- مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

اردو میں سالم بحروں کا رواج کم ہو رہا ہے لیکن یہ بحر طویل ہونے کے باوجود سالم ٹیکل میں مقبول رہی ہے۔ حفیظ جالیزی بھی نے اس میں اپنا ضخیم ”شاہنامہ“ لکھا۔ غالب کی کئی مشہور غزلیں اسی پردے میں ظاہر ہوئیں: کسی کو دے کے دل کوئی نوانج فغاں کیوں ہو، بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے۔

مل ثمن محذوف کی طرح اس وزن کے سانچے میں بھی الفاظ آسانی سے ڈھل جاتے ہیں۔ اقبال کو ”بانگ درا“ اور ”بال جبریل“ میں یہ وزن مرغوب رہا لیکن ”ضرب کلیم“ اور ”انسان حجاز“ میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس میں ”بانگ درا“ کی دو مشہور طویل نظمی تصویر دردا اور ’طلوع اسلام‘ متی ہیں: ”بال جبریل“ کی کئی پاروں کی نظم حکیم سنائی کے مزار پر، اسی وزن میں ہے ان کے علاوہ کئی نہایت مشہور و مقبول غزلیں قابل ذکر ہیں۔ مثلاً

اگر کج رو ہیں انجم آسمان تیرا ہے یا میرا
وگر گوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہ کامل نہ بن جائے

(۶) مضارع :- مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن یا فاعلات

یہ بھی اردو کا مشہور وزن ہے۔ مثنویوں کے لیے یہی سب سے مقبول ہے یعنی ہزج کے وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن سے بھی زیادہ نئے فی صدی مرثیے انھیں دو اوزان میں ملتے ہیں۔ غزلوں کے لیے بھی یہ پسندیدہ رہا ہے۔ اقبال نے ”بانگ درا“ میں اس وزن میں تقریباً دو سو اشعار کہے لیکن بعد کے مجموعوں میں یہ معروف عام وزن ان کی نظر انتخاب سے گر گیا۔ ”بانگ درا“ کی دو مشہور غزلیں اس وزن میں ہیں۔

موتی سمجھ کے شانِ کریمی نے چن لیے قطرے جو تھے مرے عرقِ انفعال کے

اور مجنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے

نظموں میں کوئی غیر معمولی نظم اس وزن میں نہیں۔ ”بانگ درا“ میں ’رام‘ :-

لبریز ہے شرابِ حقیقت سے جامِ بند اور ضربِ کلیم میں ابی سینا :- ”یورپ کے کرگسوں کو نہیں سے ابھی خبر، کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔“

(۷) ہزج مسدس :- مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین یا فحولن

اردو میں اس وزن میں اقبال کے ۱۴۶ اشعار ملتے ہیں۔ ان کے قطعات بہ نام رباعی کو نظر انداز کر دیں تو اقبال نے اس میں بہت کم اشعار کہے۔ بانگ درا کی ایک غزل اس وزن میں ہے جس کا یہ شعر مشہور ہے :-

بڑی باریک ہیں واعظ کی چالیں
لرز جاتا ہے آوازِ ازاں سے

ان کی فارسی نثوی گلشن روز جدید اسی وزن میں ہے۔ اردو میں سب سے زیادہ اشعار ”بال جبریل“ میں ہیں۔ ”ضرب کلیم“ میں اس وزن میں ایک شعر بھی نہیں معلوم نہیں کیوں اقبال نے اس وزن کو اپنی نام نہاد رباعیوں کے لیے پسند کیا۔ مترہ اشعارہ سال پہلے ”ہماری زبان“ کے صفحات پر بحث تھی کہ اقبال کی ان نظموں کو رباعی کہا جاسکتا ہے کہ نہیں۔ ڈاکٹر محمود الہدیٰ قدیم فارسی شاعر بابا طاہر کے یہاں سے ایسی مثالیں تلاش کر کے لائے تھے جن میں اس نے رباعی کے مقررہ اوزان کے علاوہ کسی اور وزن کے قطعے کو رباعی کہا تھا۔ چونکہ رباعی ایک اصطلاحی نام ہے اس لیے اس کا اطلاق اس کے مقررہ اوزان والی نظم ہی پر ہوگا۔ دوسرے اوزان میں دو شعری قطعہ کہنے کی ممانعت نہیں، لیکن انھیں رباعی کہنے پر کیوں اصرار کیا جائے۔ انھیں قطعہ کیوں نہ کہا جائے؟ معلوم نہیں خود اقبال نے ان قطعوں کو رباعی کہا تھا یا ناشرین نے یہ نااہلے دیا تھا۔ سب سے پہلے ”بال جبریل“ میں یہ نظمیں نظر آتی ہیں۔ دوسری غزل کے بعد ہی ایک نظم ہے :-

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے

ہاں غزلوں کے بعد ایک دم ۳۹ ایسی دوہیتی نظمیں ہیں جن پر رباعیات کا عنوان دیا ہے اسی طرح کی ۱۳ نظمیں ”ارمغانِ حجاز“ میں ہیں، فارسی میں اس قسم کی قطعہ نما رباعیاں اور زیادہ ہیں۔ ”پیام مشرق“ کی ابتدا ہی میں لالہ طور کا عنوان ہے اور اس طرح کی ۶۳ نظمیں ہیں۔ وہاں انھیں رباعی نہیں کہا گیا لیکن اگر کہہ بھی دیا جاتا تو بھی راقم الحروف کے نزدیک یہ قطعات ہی رہتے۔ اقبال

کے علاوہ اردو کے کسی اور شاعر نے کسی دوسرے وزن کی نظموں کو رباعی نہیں کہا۔ اس وزن کا سب سے زیادہ زور ”ارمغان حجاز“ کے فارسی حصے میں ہے جو پُرے کا پورا اسی وزن میں ہے۔ اس کی نظمیں اسی وزن کے دو بیتی بندوں سے تشکیل پاتی ہیں۔

(۸) متقارب :- فعولن فعولن فعولن فعولن یا فعل :-

یہ مثنویوں کا مشہور ترین وزن ہے۔ اس مختصر وزن میں شعر کہنا بہت آسان ہے۔ فردوسی نے جب اس میں ”شاهنامہ“ اور نظامی نے ”سکندر نامہ“ لکھا تو خیال ہوا کہ یہ وزن رزمیہ کے لیے موزوں ہے لیکن سعدی نے اسی میں اخلاقی مثنوی ”بوستان“ اور میر حسن نے ہزیمہ مثنوی ”سحرالبیان“ لکھی۔ اس طرح اس وزن کی صلاحیتیں افسوس دو ہیں۔ اقبال نے صرت ایک طویل نظم مثنوی کی ہیئت میں لکھی ہے۔ وہ ہے ”بال جبریل“ کی ۹۹ شعروں کی مثنوی ”ساقی نامہ“ جو اسی وزن میں ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے معدودے چند شعری اس وزن میں کہے ”بانگ درا“ میں ایک بچوں کی نظم ”ماں کا خواب“ اسی وزن میں ہے ”ضرب کلیم“ اور ”ارمغان حجاز“ میں اس وزن میں ایک شعر بھی ہے۔

(۹) ہزرج :- مفعول مفاعیلن فعولن یا مفاعیل

یا مفعولن فاعلن فعولن یا مفاعیل

اس وزن میں چار متبادلات کی اجازت ہے مفعول مفاعیلن کی جگہ تسکین اور سطر کے زحاف کے ساتھ مفعولن فاعلن آسکتا ہے اور آخر میں فعولن کی جگہ مفاعیلن یہ وزن مثنوی ”گلزار نسیم“ اور ”ترانہ شوق“ کے سبب مشہور ہے۔ مختصر اوزان سیدھے سادے مضامین کے لیے بہت مناسب ہوتے ہیں۔ اقبال نے ”بانگ درا“ میں بچوں کی یا مناظر فطرت کی کئی نظمیں اس وزن میں کہیں مثلاً

ہمدردی :- مہنی پر کسی شجر کی تنہا

چاند اور تارے :- ڈرتے ڈرتے دم سحر سے

انسان :- قدرت کا عجیب یہ ستم ہے

ایک شام تنہائی وغیرہ۔ ”بانگ درا“ میں جو وزن مظاہر فطرت کی سادگیوں اور رنگینوں

کے بیان میں کام میں لایا گیا ہے، ”بال جبریل“ کی غزلوں میں اسی کے ذریعے خودی کے راز افشا کیے گئے ہیں مثلاً تمہیر خودی میں ہے خدائی (یا) فطرت کو خود کے رد برو کر۔

”بال جبرلی“ کی نظم عبدالرحمن اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت ع میری آنکھوں کا نور ہے
 تو بھی اسی وزن میں ہے۔ ”ضرب کسیم“ کی دو نسبتاً طویل نظموں میں ایک فلسفہ زدہ سید زادے اور
 جاوید کو درس دیا ہے۔ پہلی نظم کی ابتدا ہے ع تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا۔ جاوید کو انتباہ کیا ہے ع
 غارت گردیں ہے یہ زمانہ۔ ”ارمغان حجاز“ میں اس وزن میں کوئی شعر نہیں۔
 (۱۰) مضارع :- مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن۔

اس وزن میں اقبال نے ”بانگ درا“ میں ۲۱ اشعار اور بارہ نظمیں کہیں جبکہ ”بال جبرلی“ میں
 سات شعر کی صرف ایک غزل۔ تھوڑے اشعار کے باوجود میں اسے ”بانگ درا“ اور اقبال کے
 اہم اوزان میں شمار کروں گا۔ یہ وزن بہت نرم رو ہے۔ اس کا مزاج سکون یا اداسی کا معلوم ہوتا
 ہے۔ اس میں اضطراب یا فلسف کے مضامین باسانی نہیں کھپائے جاسکتے۔ اس وزن میں اقبال کی
 دو قسم کی نظمیں ہیں (۱) قومی (۲) مناظر فطرت کی، قومی نظموں میں نیا شوالہ، ترانہ ہندی، ترانہ ملی
 اور ہندوستانی قومی بچوں کا گیت ع چشتی نے جس زمیں میں پیغام حق سنایا۔ مشہور ترین ہیں۔ اگر
 سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا، کو اقبال کی سب سے زیادہ معروف نظم قرار دیا جائے
 تو یہ وزن بھی اسی قدر اہم ہوگا۔

جہاں تک میری پسند کا تعلق ہے میں مناظر فطرت کی نظموں کو زیادہ پسند کرتا ہوں۔ ان
 سب میں فطرت پرستی کے ساتھ نرم سیری ہے۔ ان کا ٹھہراؤ بعض اوقات ایک غم زدگی کا روپ
 دھار لیتا ہے۔ ان میں یہ سادہ نظمیں قابل ذکر ہیں۔

پرنہ کے کی فریاد :- آتا ہے یاد مجھ کو گزرا ہوا زمانہ
 ایک آرزو :- دنیا کی محفلوں سے اگتا گیا ہوں یا رب
 بزم انجم :- سورج نے جاتے جاتے شام سیہ قبا کو
 طشت افق سے لے کر لالے کے پھول مارے

”بال جبرلی“ میں اس وزن میں ایک غزل ملتی ہے۔ اقبال کی بعد کی شاعری کو دیکھتے ہوئے
 ہم توقع نہیں کر سکتے کہ وہ اپنی فلسفہ طرازی کے لیے نرم و سبک میر وزن منتخب کریں گے۔ اس میں
 شبہ نہیں کہ شاعر اقبال اس وزن کے پردے میں نہایت کامیابی سے ظاہر ہوا ہے۔

(۱۱) منسرح مطوی موقوف :- مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

بسیط مطوی :- مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

بسیط میں فاعلن کی جگہ فاعلات نہیں لایا جاسکتا لیکن منسرح میں دونوں جگہ فاعلات کو بدل کر فاعلن بھی لاسکتے ہیں۔ اقبال نے فاعلن کے علاوہ فاعلات بھی باندھا ہے۔ مثلاً

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر

نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

اس لیے ان کی تقطیع بسیط میں نہ کر کے منسرح میں کی جائے۔

میں نے اس سے پہلے وزنِ مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن، کو شاعر اقبال کا منظر قرار دیا تھا۔ زیرِ نظر وزن کو میں مفکر اقبال کی آواز کہوں گا۔ اس وزن کا مزاج بالکل غیر منہدی ہے۔ اقبال کے علاوہ اردو کے دوسرے شعرا نے اسے بہت ہی کم استعمال کیا ہے۔ اقبال کی بدولت ہی اردو اس سے روشناس ہوئی۔ اقبال نے بھی ”بانگ درا“ میں اسے بالکل نہیں برتا۔ میں اقبال کی نظموں میں مسیٰ قرطبہ کو سب سے زیادہ عظیم سمجھتا ہوں اور یہ نظم اور اس کے ساتھ کی نظم ”دعا“ اسی دشوار گزار وزن میں ہے۔ نظم میں فکر کی جو رفعت و عظمت ہے، یہ وزن بخوبی اس کا حریف ہو سکا ہے۔ اس وزن میں ”بال جبرلی“ اور ضربِ کلیم میں کچھ غزلیں بھی ہیں لیکن ان میں بھی نظموں کی طرح تفلسفہ ہے۔ اس سے یہ خیال ہو سکتا ہے کہ شاید یہ وزن گہرے افکار ہی کا امین ہے لیکن فارسی مجموعے ”پیام مشرق“ سے اس کا بطلان ہو جاتا ہے۔ وہاں انھوں نے اسے بہار کا غنائیہ اور ساربانوں کا نغمہ بنا کر کامیابی سے پیش کیا۔ ملاحظہ ہو نظم

فصل بہار :- خیز کہ در کوہ و دشت خیمہ زد ابر بہار

حدی :- تیز ترک گام زن منزلِ ما دور نیست

معلوم ہوتا ہے کہ کسی وزن کا بالطبع کوئی مزاج نہیں ہوتا۔ قادر الکلام استاد کے ہاتھوں

میں آکر وہ کھیلتا ہے۔ وہ اسے جس رنگ میں ڈھالتا چاہتا ہے وہ بے چون و چرا اسے قبول کر لیتا ہے۔

اب ان اوزان کو لیا جاتا ہے جن میں اقبال نے سوسے بھی کم اردو اشعار کہے ہیں۔

(۱۲) متقارب :- فعلن فعلن فعلن فعلن

اس مشہور اور قدیم وزن میں اقبال نے ہر مجموعے میں کچھ اشعار کہے لیکن کل ملا کر سو سے کم۔
 "ضرب کلیم" اور "ارمغان حجاز" میں تو اسے تقریباً نظر انداز ہی کیا ہے۔ اس میں ان کی ایک ابتدائی
 نظم، عشق اور موت، معروف ہے جس کا آخری مصرع ہے ع قضا سستی شکار قضا ہو گئی وہ "بانگ
 درا" میں چند غزلیں ہیں جن میں سے پرانے رنگ کی یہ غزل مشہور ہے ع

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں

اور جدید رنگ میں "بال جبریل" کی غزل کا طنطنہ دیکھیے ع

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

اور "ضرب کلیم" میں اسی وزن میں شاہین نے اپنی چلت پھرت کا مظاہرہ کیا ہے ع

جھپٹنا، پٹنا، پلٹ کر جھپٹنا لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ

(۱۳) رجز ثمن مطوی مخبون :- مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

اس وزن کے آخر میں مفاعلان لانا جائز ہے لیکن اہل عرب کے مطابق پہلے مفاعلن کو مفاعلان
 نہیں کہا جاسکتا۔ عروضی اصطلاح میں حشو میں ازالہ کا زحاف جائز نہیں لیکن اہل ایران و ہند
 نے اسے جائز سمجھا ہے اس لیے دونوں جگہ مفاعلن کو حسب ضرورت مفاعلان کیا جاسکتا ہے۔
 پہلے مفاعلان کی مثال میں غالب کا مشہور مطلع ہے ع

دل ہی تو ہے نہ سنگ خشت درد سے بھرنا آئے کیوں

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں سنائے کیوں

اقبال نے دونوں جگہ بے روک ٹوک مفاعلان کا استعمال کیا ہے ع

تیرا امام بے حضور تیری نماز بے سرور

ایسی نماز سے گزر، ایسے امام سے گزر

یہ وزن گیارہویں وزن مفتعلن فاعلن مشتعلن فاعلن کا جوڑی دار ہے حالانکہ وہ مصرح یا
 بسیط میں تھا اور یہ رجز میں ہے لیکن دونوں کا مزاج یکساں ہے یعنی دونوں کا آہنگ رجز یعنی حجازی
 اور عجمی ہے۔ گو اس وزن میں پہلے بھی چند غزلیں ملتی تھیں لیکن اسے مقبول کرنے کا سہرا اقبال کے

سر ہے۔ ”بال جبرلی“ کی ابتداء ہی اس سے ہوتی ہے ع میری نوائے شوق سے شور حریم ذاتیں۔
اور آگے چل کر ”گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر“

اس سے پہلے وہ ”بانگ درا“ میں بھی اسے چار نظموں میں برت چکے ہیں۔ ”بال جبرلی“ میں اس
وزن میں سات غزلیں یا نظمیں ہیں۔ وہاں فرشتے اسی سخن میں نغمہ سرائی کرتے ہیں ع

عقل ہے بے زمام ابھی عشق ہے بے مقام ابھی

افلستین میں اپنی مشہور نظم ”ذوق و شوق“ کے لیے بھی اقبال اسی کا انتخاب کرتے ہیں ے

صدق خلیل بھی ہے عشق صبر حسین بھی ہے عشق

معرکہ وجود میں بدر و حسنین بھی ہے عشق

”ضرب کلیم“ اور ”ارمغانِ حجاز“ میں انھوں نے اس وزن کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا۔ اس

طرح انھوں نے اردو میں اس وزن میں کل ۹۱ اشعار کہے ہیں۔ اشعار شماری سے پہلے مجھے گمان تھا

کہ یہ اقبال کا مرغوب وزن ہے اور اس میں انھوں نے بہت اشعار کہے ہوں گے لیکن شمار کرنے

پر میرا مفروضہ غلط ثابت ہوا۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اقبال کو یہ وزن محبوب تھا۔

انھوں نے اسے اردو سے زیادہ فارسی میں سرسبز کیا۔ یہ گنج باد آور ہے ہی ایران سے درآمدہ۔

حافظ کی چند غزلیں اس وزن میں ہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ اقبال نے انھیں سے متاثر ہو کر اس

وزن کو اپنا یا ”زبورِ عجم“ میں ان کی ایک مشہور غنائیہ غزل ملاحظہ ہو ے

فصل بہار این چنیں بانگ ہزار این چنیں

چہرہ کشا، غزل سرا، بادہ بیار این چنیں

اور پیام مشرق میں اس وزن میں گیت ہی گانے لگے ے

ہستی ما نظام ما

مستی ما خرام ما ————— سرود انجم

ایسی ہی موسیقیت ان کی نظم ”کشمیر“ میں ہے ے

رخت بہ کا شمر کشا کوہ و تل و دمن نگر بزمہ جہاں جہاں ہیں لالہ چمن چمن نگر

باد بہار موج موج، مرغ بہار فوج فوج صلصل و سار زود زود بر سر راؤن نگر

ان اشعار کو پڑھ کرے اختصار قافی کی یاد آتی ہے ع نسیم خلدی وزدمگر
زجوتہار با۔ اقبال کے یہاں مناظر فطرت کا مترنم بیان اسی طرح ہے لیکن حیرت ہے کہ اقبال نے قافی
کے پسندیدہ وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن، میں کچھ نہیں کہا۔ اور جن فارسی غزلوں اور
نظموں کی نشان دہی کی گئی ہے ان میں اقبال خالص متغزل غنائیہ شاعر کی حیثیت سے سامنے
آتے ہیں پیغام براقبال کے ساتھ ساتھ شاعر اقبال کی حیثیت بھی اتنی ہی ابھرتی ہے۔ یہ ان کی
قدرت ہے کہ

میری نوائے شوق سے شورِ حریم ذات میں غلغلہ ہائے الاماں بت کدہ صفات میں
والے وزن میں وہ

جوسے سرد آفریں آتی ہے کہ سارے پی کے شراب لالہ گوں میکدہ بہار سے
(شاعر۔ بانگ درا)

اور غُفصل بہار اس چنیں، بانگ ہزار اس چنیں، جیسے نفی بھی بکھیر سکے۔ یہ اور اس سے لمبا جلتا
وزن علاؤ کو اقبال کی دین ہیں۔ انھوں نے ان کے امکانات کو روشن کر دکھایا اور ان کی بدولت
یہ محترم ہوئے۔

(۱۴۲) ہنرِ اخرب ۱۔ مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

میرے ذہن میں یہ وزن میر کی غزل غ کچھ موج ہوا۔ یہاں اے میر نظر آئی، اور جگر کی غزل
ع اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے، سے وابستہ ہے۔ اس میں بھی عربی روایات عروض
کے مطابق درمیانی مفاعیلن میں تسبیخ کا زخاف لگا کر مفاعیلان کرنا جائز نہیں لیکن ایران اور
ہندوستان میں یہ عام رہا ہے۔ اقبال نے بھی ایسا کیا ہے ع

یا اپنا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک

اس وزن میں اقبال کی ایک مشہور نظم 'دعا' ملتی ہے ع 'یارب دلِ مسلم کو وہ زندہ
تمنا دے' نظموں کے علاوہ اس میں انھوں نے چند غزلیں بھی کہیں،

پھر بادِ بہار آئی اقبال غزل خواں ہو وغیرہ

”بالِ جبرلی“ میں نسبتاً زیادہ کہا ہے۔

(۱۵) خفیف مخبون ابرو وغیرہ :- فاعلاتن مفاعلن فعلن

اس کا آخری رکن فعلن، فعلان، فعلن، فعلان میں سے کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ اردو کا ایک مقبول اور آسان وزن ہے۔ اقبال نے ”بانگ درا“ میں اس وزن میں ۶۲ شعر کہے لیکن بعد میں ان کی مشکل پسند طبیعت اس پیش پا افتادہ سانچے سے اجتناب کر لے لگی۔ ”بال جبریل“ میں بارہ اور ”ضرب کلیم“ میں صرف دو اشعار ملتے ہیں نظموں اور غزلوں کی تعداد صرف ۶ ہے۔ اس وزن میں ان کی ہلکی پھلکی نظمیں ملتی ہیں مثلاً: ایک گائے اور بکری جس کا یہ شعر مشہور ہے ۷

یوں تو چھوٹی ہے ذات بکری کی دل کو لگتی ہے بات بکری کی

یا سیر فلک، یا پھر وہ مشہور مزاحیہ قطع لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی لیکن ”بال جبریل“ میں آکر اس ہلکے پھلکے وزن میں بھی کس سہولت کے ساتھ اپنے گہرے افکار کو ادا کر دیتے ہیں۔

عقل گو آستان سے دور نہیں اس کی تقدیر میں حضور نہیں

(۱۶) رمل مسدس مقصور یا محذوف :- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

یہ وزن ”ثنوی مولانا روم“ کا ہے اور رومی اقبال کے پیر طریقت ہیں۔ فارسی ثنویوں کے لیے اقبال نے اسی کا انتخاب کیا۔ اسرار خودی، رموز بے خودی، پس چہ باید کرد، مسافر زہد، عجم کی ثنوی بندگی نامہ اور جاوید نامہ کا یہی وزن ہے۔ اس طرح اردو فارسی کلام کو لڑکر دیکھا جائے تو اقبال نے اس وزن میں سب سے زیادہ اشعار کہے ہیں۔ یہ مختصر وزن نہایت آسان ہے الفاظ کا جامہ قبول کر لیتا ہے اس لیے لمبی نظموں کے لیے بہت موزوں ہے۔

اردو میں اقبال کو یہ وزن بالکل پسند نہیں۔ ”بانگ درا“ میں صرف ۶ غیر اہم اشعار ہیں اور ”بال جبریل“ میں ایک ۵۸ شعر کی نظم ”پیر و مرید“ ہے جس نے ۵۸ شعروں میں ۳۱ اقبال کے ہیں اور ۲۷ مولانا روم کے فارسی اشعار اگر رومی کے اشعار کو خارج کر دیں تو اردو میں اقبال نے اس وزن میں صرف ۲۹ شعر کہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے وہ اس وزن کو صرف ثنوی کی گون کا مانتے تھے۔

(۱۷) متقارب مقبوض ثلثم شاذزادہ رکنی :- فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن۔

اس وزن میں ہر مجموعے میں ان کے چند شعر ملتے ہیں۔ ”بانگ درا“ میں اس وزن میں کئی غزلیں کہی گئیں جن میں مشہور ترین یہ ہے :-

زمانہ آیا ہے بے حجابی کا عام دیدار یار ہوگا

(۱۸) رمل مثنیٰ مشکول :- فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

اس وزن میں تین غزلیں "بال جبرلی" ہیں اور دو "ضرب کلیم" ہیں کہیں ے

نہ زباں کوئی غزل کی، نہ زباں سے باخبر میں

کوئی دل کشا صدا ہو عجیبی ہو یا کہ تازی (بال جبرلی)

اس دور میں اقبال کو عجیبی اور تازی صدا تیں ہی دل کشا معلوم ہوتی تھیں۔

(۱۹) متقارب مثنیٰ اٹلم :- فعلن فعولن فعلن فعولن

اس وزن میں فعولن کی جگہ فعولان لانا پسندیدہ نہیں خصوصاً پہلے فعولن کی جگہ۔ لیکن اقبال

دونوں جگہ لائے ہیں۔ ع ساحل کی سوغات خار و خس و خاک۔

اس وزن میں انھوں نے "بال جبرلی" میں ۱۲: "ضرب کلیم" میں چودہ اشعار کہے۔ یہ وزن ہے

تو متقارب جیسی سہل بحر کا لیکن چونکہ شکستہ ہو گیا ہے اس لیے ایسا وزن اقبال کے ڈھب کا تھا

اور انھوں نے اس میں اپنے مخصوص رنگ کے اشعار کہے ہیں۔

ہر شے مسافر، ہر چیز راہی

یا نے مہرہ بانی، نے مہرہ بازی جیتا ہے رومی، ہارا ہے رازی

(۲۰) کامل مثنیٰ سلم :- متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

اس وزن کی اٹھان سبھی بالکل غیر ہندی ہے۔ اردو میں اس وزن کی دو غزلیں بہت

مشہور ہیں۔

سراج کی :- ع خبر تحسیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی

اور مومن کی :- ع وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

اس وزن میں اقبال نے صرف "بانگ درا" میں ۲۰ شعر کہے جن میں سب سے مشہور اور

اہم غزل ہے :-

کبھی اے حقیقت منتظر! نظر! لباسِ مجاز میں

اس ایک غزل نے اس وزن کو پایہٴ اعتبار بخشا۔

(۲۱) متدارک مخبون مقطوع شانزده کنز :- فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن
اگر صرف فعلن بہ سکون آٹھ بار لایا جائے تو یہ وزن بحر متقارب اور متدارک دونوں میں
مشترک ہو جاتا ہے لیکن فعلن صرف متدارک میں آتا ہے اور یہ ایک سے لے کر آٹھ جگہ تک
آسکتا ہے۔ متقارب میں اس کے مقابل فعل فعلن آسکتا ہے۔ اقبال نے اس وزن میں صرف تین
غزلیں لکھیں جن میں کل ۱۳ اشعار ہیں اور یہ سب ”بانگ درا“ میں ہیں۔ ان میں سب سے مشہور
شعر یہ ہے :-

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
گفتار کا یہ غازی تو بنا، کردار کا غازی بن نہ سکا

انھوں نے موہ کی ’و‘ یا ہائے ہوز کو ساقط کر دیا ہے جو مناسب نہیں۔

یہ وزن خالص ہندی ہے جو ہندی کے سویا سے مشابہ ہے۔ اقبال جو بار بار اپنی نوا
کو عجمی اور حجازی کہتے ہیں وہ ایسے سو فی صدی ہندی وزن میں لکھنے پر کیوں راغب ہوتے۔ یہ
تو میر ہی کو اس آسکتا تھا۔

(۲۲) رجز مثنیٰ سلم :- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

اس میں اقبال نے صرف آٹھ شعروں کی ایک غیر اہم نظم کہی جو ملک قبی کے اس مشہور شعری
تضمین ہے :-

رفتم کہ خار از پاکشم محل نہاں شد از نظر

یک لحظ غافل گشتم و صد سالہ را ہم دور شد

(۲۳) ہندی وزن سری :- فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

ضرب کلیم میں، محراب گل افغان کے افکار کے نام سے کئی نظم پارے ہیں۔ ان میں پہلی نظم
پانچ اشعار کی ہے :- ”رومی بدلے شامی بدلے بدلا ہندوستان“
اس میں ہر شعر کے بعد ٹیپ کے دو چھوٹے ٹکڑے آتے ہیں۔

اپنی خودی پہچان

او غافل افغان

یہ نظم کسی اردو وزن میں تقطیع نہیں ہو سکتی کیونکہ کوئی وزن چہارہ رکنی نہیں ہوتا۔ یہ ہندی کا مشہور ماترائی وزن سرسی ہے، جس میں ۲۷ ماترائیں ہوتی ہیں اور سولہویں ماترا کے بعد دشرام یعنی جبری وقفہ ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر دو اجزا ہوتے ہیں پہلا ۱۶ ماترا کا، دوسرا گیارہ ماترا کا۔ اردو میں اگر دوسرے جزو میں گیارہ کے بجائے دس ماترائیں ہی ہوں یعنی 'فاع' کی جگہ 'فع' لایا جائے تو بھی کچھ مضائقہ نہیں۔ معافی چاہتا ہوں ایک ثقہ مضمون میں ایک فلمی گیت سے مثال دینے کی۔

کھلم کھلا پیار کریں گے ہم دونوں اس دنیا سے نہیں ڈریں گے ہم دونوں
یہاں ۲۶ ماترائیں ہیں اور توازن و ترنم میں کوئی کمی نہیں لیکن اقبال نے ہندی کے مطالبے کو سختی سے نباہا ہے اور آخر میں ہمیشہ فاع لائے ہیں، چنانچہ مصرع ملاحظہ ہو:-
ادبچی جس کی لہر نہیں ہے وہ کیسا دریائے

دریا کو دریائے باندھنا ۲۷ دیں ماترا کی خاطر ہی ہے۔ اس وزن میں اردو کے کئی اور شعرا لے طبع آزمائی کی ہے۔

دل میں ڈر کا تیر چبھا ہے سینے پر ہے ہاتھ — میراجی
پیٹ بڑا بدکار ہے بابا، پیٹ بڑا بدکار — جوش
خوابوں کا تاریک خرابہ ہے میسری جاگیر — عین حق
سات سمندر پار سے گوری آئی پیا کے دیں — مصطفیٰ زیدی
ہونٹ گلابی نین شرابی مکھڑا بدرمیر کچھ تو بتا اے دل بے کناری کی تصویر
(ناصر شہزاد، چاندنی کی پتیاں ص ۶)

(۲۴) رباعی بہر ج اخرب مقبوض ابتر:- مفعول مفاعلن مفاعلین فع

اقبال نے اردو میں صرف ایک رباعی کے مقررہ اوزان میں لکھی ہے اور وہ بھی بانگ درا کے مزاحیہ کلام میں ہے، مشرق میں اصول دین بن جاتے ہیں۔ پیام مشرق کے آخر میں خردہ کے عنوان سے متفرق اشعار ہیں۔ وہاں بھی ایک فارسی رباعی ہے۔ گل گفت کہ عیشِ نو بہارے خوش تر۔ عجیب اتفاق ہے کہ اردو اور فارسی رباعیوں کے آٹھوں مصرعے مندرجہ بالا ایک ہی وزن میں ہیں۔

عروضی تجربے :- ان کے دو عروضی تجربے تو جہ چاہتے ہیں :-

(۱) انھوں نے بعض نظموں کے اجزاء مختلف اوزان میں لکھے ہیں مثلاً "رات اور شاعر" کے دو مختلف اوزان اجزا۔

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں
میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں (کلیات اردو ص ۱۴۳، ۱۴۲)
'فرشتوں کا گیت' اور 'فرمانِ خدا فرشتوں سے' اگر ایک ہی نظم کے دو اجزا ہیں تو ان میں بھی دو اوزان ہیں۔

عقل ہے بے زمام ابھی عشق ہے بے مقام ابھی
اتھو مری دنیا کے غریبوں کو جگادو
'یورپ سے ایک خط' میں بھی دو بحر ہیں یعنی پہلے جزو کا وزن ہے
اک بحر پر آشوب و پر اسرار ہے رومی (کلیات ص ۴۴۰)
دوسرے جزو کا عنوان 'جواب' ہے اور اس میں رومی کے دو فارسی اشعار فاعلاتن فاعلاتن فاعلن کے اوزان میں ہیں۔ اگر اقبال پوری نظم کا ایک ہی وزن رکھنا چاہتے تو پہلا جزو بھی رومی کی بحر میں لکھ سکتے تھے۔

ارمغان حجاز میں ایک نظم 'عالم بے زخ' کے نام سے ہے جس میں مردہ اور قبر میں سوال و جواب ہوتے ہیں۔ دوبارہ صدائے غیب آتی ہے اور آخر میں زمین کچھ کہتی ہے۔ اس کے مختلف اوزان یہ ہیں۔

کیا شے ہے کس امروز کا فردا ہے قیامت
گرچہ ہر ذی روح کی منزل ہے آغوشِ لحد
آہ یہ مرگِ دوام ، آہ یہ رزمِ حیات
فارسی میں بھی انھوں نے یہ تکنیک برتی ہے "پیامِ مشرق" کی نظم 'تسخیرِ فطرت' کے پانچ حصوں میں تین اوزان ہیں۔

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد

نوری ناداں نیم، سجدہ بآدم برم !
چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن

”پیام مشرق“ میں ایک نظم صحبت رفتگاں (در عالم بالا) کے عنوان سے ہے۔ اس میں مختلف رفتگاں مختلف اوزان میں کچھ کہتے ہیں۔

(۲) ان کا دوسرا تجربہ یہ ہے کہ پابند نظم میں انہوں نے بعض مصرعے مختلف طول کے لکھے یعنی مثنیٰ وزن کے ساتھ مربع وزن میں۔ انہیں آزاد نظم نہیں کہا جاسکتا کیونکہ قافیہ، بند اور مصرعوں کے طول میں بڑی باقاعدگی ہے۔ انہیں پرانی نظم، مستزاد، بھی نہیں کہہ سکتے کیونکہ مستزاد میں ایک شعر یا اس کے ہر مصرعے کے بعد ایک چھوٹا جزو آسکتا ہے، اس سے زیادہ اجزا نہیں۔ اقبال کی کئی ایسی مستقل نظمیں ہیں جن میں ایک شعر کے مصرعے چار ارکان کے ہوتے ہیں اور اس کے بعد چند مصرعے دو دو ارکان کے۔ اردو میں یہ تجربہ صرف ایک نظم، محراب گل افغان کے افکار میں ہے جہاں ایک شعر کے بعد دو چھوٹے مصرعے ہیں۔

رومی بدلے، شامی بدلے، بدلا ہندوستان
تو بھی اے فرزند کہستان ! اپنی خودی پہچان

اپنی خودی پہچان
او غافل افغان

”پیام مشرق“ میں اس قسم کی تین نظمیں ہیں ’فصل بہار‘ میں ایک مصرع چار ارکان کا ہوتا ہے۔ اس کے بعد پانچ مصرعے اس سے نصف یعنی دو ارکان کے اور آخر میں پھر چہار رکنی مصرع کی تکرار ہے۔ یہ ایک بند ہوا۔

نظم ’صدی‘ کے مصرعے بنیادی طور سے دو ارکان کے ہیں لیکن ہر پانچ مصرعوں کے بعد ایک چہار رکنی مصرع، تیز ترک گام زن منزل، ما دور نیست، آگیا ہے اور اسے ہر پانچ چھوٹے مصرعوں کے بعد دہرا دیا جاتا ہے۔

نظم ’شبہم‘ میں ایک مثنیٰ شعر کے بعد اس سے نصف طول کے تین مصرعے ہیں ’زبور عجم‘ کی دو نظموں از خواب گراں خیز اور خواہ و مزدور میں مختلف اوزان کے ٹکڑے اضافہ کیے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ پابند نظم میں اقبال کے تجربے خوشگوار اور کامیاب ہیں۔
عروضی کمزوریاں :- اقبال کے اردو کلام میں ایک جگہ کے علاوہ مجھے کہیں کوئی عروضی غلطی نظر نہیں آئی۔

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
اس مصرع میں موہ بروزن فع آیا ہے یعنی اس کا 'و' یا ہائے ہوز ساقط ہوتی ہے اس کا جواز نہیں۔
شکست ناروا کا سقم ان کے کئی مصرعوں میں پایا جاتا ہے شکست ناروا کی اصطلاح پہلی بار حسرت موہانی نے اپنے رسالے "معائب سخن" میں وضع کی۔ اس پر تفصیلی اور تجزیاتی بحث شمس الرحمن فاروقی صاحب نے اپنی کتاب 'عروض' آہنگ اور بیان کے ایک باب میں کی ہے بعض اوزان ایسے ہوتے ہیں جن کے درمیان ایک وقفہ لازمی ہوتا ہے یہ دو گروہوں میں بانٹے جاسکتے ہیں۔
(۱) ایسے اوزان جن کے ارکان کی ترتیب اب اب ہوتی ہے یعنی ایک مصرع میں دو مختلف ارکان کے دو جوڑے ہوتے ہیں۔ انہیں فاروقی نے شکستہ بحر کہا ہے۔ مثال

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

(۲) زیادہ طویل اوزان جن کے نصف کے بعد سانس کو ایک وقفہ درکار ہوتا ہے۔

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مثلاً :-

یاسا نزدہ رکنی اوزان جن کے ہر مصرع میں آٹھ ارکان ہوتے ہیں۔ ان آٹھوں کو آسانی سے ایک سانس میں نہیں پڑھا جاسکتا۔

ان دونوں قسموں کے اوزان میں نصف جزو کے بعد توقف لازمی ہوتا ہے۔ یہ ضروری ہے کہ پہلے جزو کے ساتھ لفظ یا ترکیب مکمل ہو جائے اور لٹک کر دوسرے جزو تک نہ جائے۔ ترکیب کی یہ صورتیں ہو سکتی ہیں۔

(۱) اضافت یا عطف کی ترکیبیں چشم گرداب یوز و ساز

(ب) جار و مجرور کی ترکیب یا کئی اجزا سے مرکب فعل مثلاً آمیزش سے بے چاری کے

رہے ہیں وغیرہ

مندرجہ بالا پورے مرکبات کسی ایک ہی جزو میں ہونا چاہئیں۔ اگر ایسا نہیں ہوگا تو شکست ناروا کا عیب واقع ہو جائے گا۔ اقبال کے کلام سے اس کی چند مثالیں دیکھیے :-

- ع دریا کی تہ میں حثیم / گرداب سو گئی ہے (بانگ درا، کلیات اردو ص ۱۴۲)
 ع یہ بھی سُنو کہ نالہ / طائرِ بام دور ہے (بانگ درا، کلیات ص ۱۱۴)
 ع روشن ہے جام / جمشید اب تک (بال جبریل کلیات ص ۳۶۳)
 ع شاہی نہیں ہے بے شیشہ سازی

مراساں اگر چہ تم رسیدہ زخمہ لائے عجم رہا
 وہ شہیدِ ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی (بانگ درا، کلیات ص ۲۸۲)
 ترا نکھیں تو ہو جاتی ہیں پر کیا لذت اس بے نغے میں
 جب خونِ جگر کی آمیزش رہے اشکِ پیازی بن سکا (بانگ درا)
 ع کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

اے بادِ صبا کُلی والے سے جا کہو پیغام مرا
 قبضے سے امت بیچاری رکے صی بھی گیا دنیا بھی گئی
 سب سے خراب مثالِ ستم رسیدہ، والے شعر کی ہے جہاں تیغِ قاطعِ رسی کے بعد آکر
 گرتی ہے۔ دوسرے مصرعوں میں بھی مصرع کے دوسرے جزو کا دسے اشک 'ہیں مری' کے دین
 سے شروع ہونا خوشگوار نہیں۔ واضح ہو کہ شکست ناروا عدد صنی غلطی نہیں کمزوری ہے۔

مجموعی جائزہ : اقبال کے تین اشعار ملاحظہ ہوں

عجمی خم ہے تو کیا مے تو حجازی ہے مری
 نغمہ ہندی ہے تو کیا، لے تو حجازی ہے مری (مشکوہ)
 مراساں اگر چہ تم رسیدہ زخمہ لائے عجم رہا
 وہ شہیدِ ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی ("بانگ درا" میں غزل)
 نازباں کوئی غزل کی، نازباں سے باخبر میں
 کوئی دل کشا صدا ہو، عجمی ہو یا کہ تازی

مجھے تسلیم ہے کہ ان اشعار میں لے، نوا اور صدا سے ہیئت خارجی یا الفاظ مراد نہیں بلکہ طریق فکر و گرمی جذبات کی طرف اشارہ ہے لیکن پھر بھی یہ نکتہ قابل توجہ ہے کہ اقبال ہندی نغمہ پر اتنا معذرت خواہ ہے جیسے پانی پانی ہوا جارہا ہو۔ اسے عجمی خم اور عجمی مضراب پر بھی شرمندگی ہے۔ وہ صرف حجازی لے اور عربی نوا پر فخر کرتا ہے۔ یہ ایک مزاج کی نشان دہی کرتا ہے شعر کا وزن لے اور آہنگ میں ایک اہم حصہ ادا کرتا ہے۔ اقبال کے اردو کلام کو دیکھیں تو یہ ارتقا صاف نظر آتا ہے کہ وہ مختصر آسان اور زیادہ مقبول اوزان سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں اور اپنے گہرے افکار کے لیے مشکل، دشوار گزار رجزیہ قسم کے اوزان کا انتخاب کرتے ہیں۔ ہندوستانی مزاج سے سب سے نزدیک وہ وزن ہے جسے ہندی بحر کہا جاتا ہے اور جو فعلن فعلن یا فعل فعلن سے تشکیل پاتا ہے۔ ہماری کہاتوں اور بچوں کی مکتبی تک بندیوں پر نظر ڈالیں تو وہ اسی وزن پر کہے جاسکتے ہیں، مثلاً

جان بچی تولا کھوں پائے لوٹ کے بدھو گھر کو آئے
تختی پہ تختی تختی پہ اینٹ وغیرہ

اقبال نے "بانگ درا" میں ان اوزان میں کچھ اشعار کہے لیکن بعد میں انہوں نے انہیں تردک کر دیا۔ جب ان پر عجمیت اور حجازیت کا غلبہ ہوا تو انہوں نے ایسی بحروں کو اپنی مستعار خاص بنایا:

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن
مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن
مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل

اردو کا سب سے مقبول وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ہے۔ "بانگ درا" میں اس وزن میں ۸۰ اشعار ہیں لیکن بعد کے کسی مجموعے میں سو شعر بھی نہیں۔ وہ تو شکر کیجیے کہ "ارمغان حجاز" کی طویل نظم ابلیس کی مجلس شوریٰ ہے اور اقبال کے ابلیس کو اسی وزن میں مکالمہ کرنا پسند ہے اس لیے ارمغان حجاز میں اس وزن میں ۸۴ اشعار ہو گئے۔

چھوٹے اور سداں اوزان بھی اقبال کو زیادہ پسند نہیں۔ ان میں کہے گئے اشعار کا تناسب

اقبال کے کلام میں بہت کم ہے۔ معلوم نہیں کیوں وہ رباعی کے وزن کو بھی پسند نہیں کرتے۔ وہ بلند بانگ اور پرشکوہ اوزان کی طرف زیادہ مائل ہیں۔ ”بانگ درا“ میں اقبال کی پہچان

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

کے سبک سیر وزن سے ہوتی ہے تو بعد میں ذیل کے دو اوزان سے:

مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

تعداد اشعار سے قطع نظر، یہ اقبال کی اصلی آواز اور طرۂ امتیاز معلوم ہوتے ہیں۔ بالطبع یہ اوزان دقیق، ناہموار اور سنگلاخ معلوم ہوتے ہیں لیکن اقبال نے اردو میں انہیں نباہ دیا ہے اور فارسی میں تو انہیں چنگ و رباب کا نغمہ بنا دیا ہے۔ میں اقبال کے مصرع میں ترمیم کر کے کہہ سکتا ہوں:

کوئی دل کشا صدا ہو عجبی ہو یا کہ ہندی

—o—

اقبال کے ہاں تصورات کی شاعری

اسلوب احمد انصاری

عام طور پر تسلیم کیا گیا ہے 'اور اس مفروضے میں بڑی حد تک صداقت بھی ہے کہ شاعری دراصل تجربے کی تجسیم ^{INCARNATION} کا عمل ہے۔ یعنی شاعری میں ہمیں وہ تجربہ ملتا ہے، جسے محسوس کیا گیا ہو، اور تجسیم کے اس عمل میں اس کی ندرت، اختصاصیت اور مغنویت نہ صرف برقرار رہے، بلکہ نمایاں طور پر سامنے آ سکے۔ ایسی تجسیم کے لیے جو فنی وسائل کام میں لائے جاتے ہیں، ان میں استعارہ، پیکر نگاری اور اسطور سازی، سب کی کارفرمائی ملتی ہے۔ یہ سب تجربے کی ترسیل اور اس کے ابلاغ میں بھی مدد دیتے ہیں، اور اس کی جسامیت کو بھی محفوظ رکھتے ہیں۔ علامت نگاری اور اسطور سازی کی مدد سے بالخصوص اس عنصری تجربے کی حدیں وسیع کی جاسکتی ہیں، اور ان میں نہ دز تہ پھیلاؤ پیدا کیا جاسکتا ہے جس سے فن کار اپنی مہم کا آغاز کرتا ہے۔ یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ نثری یا سائنٹفک بیان اور شاعری کے طریقہ کار میں جو فرق ہے، وہ یہی کہ 'اول الذکر کے ذیل میں ہمارا مقصد محض اطلاع کافراہم کرنا ہوتا ہے اور اس میں بیان کی قطعیت اور وضاحت پائی جاتی ہے۔ موخر الذکر میں ہمارا سروکار بیش از بیش اقدار کے انکاس اور ان کی پیش کش سے ہوتا ہے۔ یعنی اس حقیقت کے سلسلے میں جو وابستگیوں ^{INTERRELATIONS} کا ایک تانا بانا ہے، اپنے رویوں ^{ATTITUDES} کو دوسروں تک پہنچانا، اس کی افہام و تفہیم کے لیے ہمیں ایک نظام اقدار کا سہارا لینا پڑتا ہے، اور یہاں ابلاغ کا عمل مبہم، پُر پیچ اور منحنی ہوتا ہے۔ پیکر نگاری یا محاکات کے وسیلے سے ہم اشیاء یا تجربات کو متشکل کر دیتے ہیں، تاکہ ان کی شفافیت ^{TRANSPARENCY} نمایاں ہو جائے۔ لیکن علامت نگاری یا اسطور سازی کو کام میں لا کر ہم نہ صرف تجربات کو قیغ بناتے ہیں، بلکہ ان کی اندرونی تہوں کی توسیع بھی کر دیتے ہیں۔ یہی حال اس زبان کا ہے، جو شعری تجسیم کے مقصد کے حصول کے لیے وضع کی جاتی ہے۔ نثر میں الفاظ ایک محدود مفہوم کے حامل ہوتے ہیں جو بندھاؤ کا،

کار آمد اور متعین ہوتا ہے۔ شاعری میں وہ ذومعنی ^{PLURISIG} NATIVE ہوتے ہیں، اور ان کے مفہم اور اشارے ہمہ جہتی ^{MULTIPLE} اور دور رس ہوتے ہیں۔ عام طور پر یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ تصوراتی اکائی یعنی CONCEPT اور شعری پیکر یعنی ^{POETIC} IMAGE کے درمیان ایک تغاد اور تبدل پایا جاتا ہے۔ اور یہ کہ شاعری کا فکر سے نہ کوئی گہرا تعلق ہے، اور نہ ہونا چاہیے، یا اگر کسی فن پارے کی تہہ میں تصورات موجود بھی ہوں یا اس کے لیے نقطہ آغاز کا کام بھی کرتے ہوں۔ تب بھی فنی حکمت عملی ^{ARTISTIC} STRATEGY کا تقاضا یہی ہے کہ فن کار ہمیں ان تصورات یا فکری اکائیوں کے حسی متبادلات ^{SENSUOUS} EQUIVALENTS سے روشناس کرائے۔ اس نظریے میں بڑی حد تک سچائی پائی جاتی ہے، لیکن یہ ایک ادھوری سچائی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کی دوثنویوں ”اسرارِ خودی“ اور ”رموز بے خودی“ کے بارے میں اگر غور کیا جائے تو یہ نتیجہ نکالنا نامناسب نہ ہوگا کہ ان دونوں نظموں میں ہمیں ایک برہنہ تصوراتی ڈھانچہ ملتا ہے جو گوشت و پوست سے بڑی حد تک عاری نظر آتا ہے۔ یہ دونوں ثمنویاں شعری تخلیق نہیں، بلکہ منظوم تلخیص ہیں۔ ان کی اہمیت زیادہ تر اس میں ہے کہ ان کے ذریعے ہمیں اقبال کے ان اساسی تصورات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے جو زیادہ شرح و بسط، فلسفیانہ قطیخت اور جامعیت کے ساتھ ان کے انگریزی خطبات میں بیان کئے گئے ہیں۔ وہ زیادہ سے زیادہ ہمیں ایک نظریاتی چوکھٹا ^{IDEATIONAL} FRAMEWORK فراہم کرتی ہیں، ان میں جہاں جہاں پیکر نگاری کا استعمال کیا گیا ہے، وہ توضیحی یعنی ^{ILLUSTRATIVE} ہے، تفاعلی یعنی ^{FUNCTIONAL} نہیں۔ اس کے برعکس ہی سب تصورات جب ”بال جبریل“ کی نظموں اور غزلوں یا ”بال جبریل“ اور ”ارمغانِ حجاز“ کی غزلیات اور رباعیات میں مکمل شعری تجسیم حاصل کرتے ہیں تو ان کی گہرائی اور گیرائی ان کی ایمائیت اور شعری رمزیت کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ کیونکہ مؤخر الذکر مجموعوں میں ثمنویوں کی نسبت ان تصورات میں ایک ترفع اور اختصاصیت یعنی ^{PARTICULARITY} پیدا ہو جاتی ہے۔ یا ایک طرح کی منفردیت ^{SINGULARITY} جس کی وجہ سے وہ ادراک کی گرفت میں آسانی آسکتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کا تلخیص کیا جانے والا عنصر ^{PARAPHRASABLE} CONTENT یہاں غائب ہو جاتا ہے۔ اور وہ منطقی حدود سے متجاوز یا اورار ہو کر شعری احساس کی کائنات میں داخل ہو جاتے ہیں۔

اوپر جو کچھ کہا گیا اس میں ایک استثنائی صورت بھی نکلتی ہے۔ ایسی پوری نظموں یا نظموں میں جسے تراشوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے جہاں یا تو تصور اور شعری پیکر یک دقت موجود ہیں، اور

ایک دوسرے کو متوازن کرتے ہیں، یا جہاں پیکر نگاری سے کم سے کم یا بالکل کام نہیں لیا گیا، اور محض تصورات پر مکمل دسترس کے ذریعہ شعری تخلیق کا جادو جگایا گیا ہے۔ ایسی شاعری میں تصورات کو صرف نظم نہیں کیا جاتا جیسا کہ "اسرار خودی" اور "رموز بے خودی" میں بے جان اور پکیکے انداز سے کیا گیا ہے، بلکہ ان تصورات کو تجربے کے انضباط ^{ORDERING OF EXPERIENCE} کے لیے برتنا جاتا ہے، اور اس طرح کی شاعری جو بظاہر غیر پیکری IMAGELESS معلوم ہوتی ہے، اکثر عظیم شاعری کی حدوں کو چھونے لگتی ہے۔ یہاں تصورات اپنی خنکی اور کڑپن RIGIDITY کو برقرار نہیں رکھ سکتے۔ ان کا جلال اور شکوہ، جو شاعر کے دست و پاز میں پہنچنے کے بعد اندر سے ابھرتا ہے، خود شاعری کے جمال کی تخلیق میں مدد ہوتا ہے اور یہی اس کے جواز VALIDITY کو ناپنے کا پیمانہ ہے۔ یہاں تصور یا فکر سے زیادہ عمل نظر اہم بن جاتا ہے، اور ایسی شاعری میں جو جھنکار میں ملتی ہے، اس کا پیکر نگاری سے کوئی واضح اور بر ملا واسطہ نہیں ہوتا۔ دراصل شاعری کی کوئی ایک ہمہ گیر اور جامع تعریف ذرا مشکل ہے۔ اور اس کے بے شمار اور متنوع شعبوں اور ان گنت کیفیات کی حد بندی نہیں کی جاسکتی۔ شاعری کے متعلق یہ عام خیال گمراہ کن ہے کہ وہ صرف ہمارے حواس کو اپیل کرتی ہے۔ حواس کو اپیل کرنے کے پہلو بہ پہلو وہ ہماری فکر کو ہمیز بھی کرتی ہے۔ گو یہ فکر خالص منطقی نہیں ہوتی اقبال کے ہاں ایسی شاعری کی جس میں تصور اور تصویر کا تامل INTERPLAY صاف طور سے نظر آئے، بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ ان کے اولین اردو مجموعہ کلام "بانگ درا" میں ایک اہم نظم جس کا ذکر شاذ ہی کیا گیا ہے، "ارتقا" کے عنوان سے ہے۔ اس موضوع پر جتنے جتنے اشعار انتہائی فکر انگیز انداز میں بال جبرلی "اور "پیام شرق" دونوں میں ملتے ہیں۔ لیکن اس خاص نظم میں اقبال نے متضادات ^{OPPOSITES} کے باہمی رد عمل سے ایک نئی حقیقت کے ابھرنے کو بڑی خوبی اور ایجاز بیان کے ساتھ پیش کیا ہے۔ چنانچہ یہ اشعار دیکھئے:

سستیرہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز	چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی
حیات شعلہ مزاج و غیور و شور انگیز	سرشت اس کی ہے مشکل کشی جفا طلبی
سکوتِ شام سے تانہ سحر گاہی	ہزار مرحلہ ہائے فنانِ نیم شبی
کشاکشِ زم و گرما پے و تراشِ خراش	زخاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشہِ رطبی
مقامِ بخت و سکت و فشار و سوز و کشید	میانِ قطرہ نیساں و آتشِ عینی

اسی کشاکش پیہم سے زندہ ہیں اقوام یہی ہے رازِ رب و تاپِ ملتِ عربی
یہاں نظم کا فنی درو بست خاص طور پر قابلِ لحاظ ہے۔ اس میں جو غیر معمولی زعفران ہے
جو صوتی آہنگ ہے، وہ خود اس کے مرکزی تصور کے تابع ہے، اس تصور کے کش کش اور تناؤ
TENSION جو دو متخالف اکائیوں یا حقیقت کے دو متضاد پہلوؤں کے درمیان پایا جاتا ہے۔ زندگی
کی ہر سطح پر قابلِ مشاہدہ ہے۔ زندگی اپنی اصل کے اعتبار سے ایک نامیاتی، نمونہ پر اور منقلب
حقیقت ہے۔ کوئی مجتہد اکائی نہیں۔ ”چراغِ مصطفوی“ اور ”شرارِ بولہبی“ خیر اور شر کی ان قوتوں
کا اشاریہ ہیں جو ایک دوسرے سے متضاد اور برسرِ پیکار رہتی ہیں، اور کائنات کے
وجود میں پیوست ہیں۔ پہلے، دوسرے اور چھٹے شعر میں ہیں اس حقیقت کا بڑی حد تک معروضی
بیان ملتا ہے۔ تیسرے، چوتھے اور پانچویں شعر میں اس کے حسی تبدلات ”کشاکشِ زم و گرا، پ و
ٹراش و خراش“ اور مقامِ بست و شکست و فشار و سوز و کشید ”میں متضاد قوتوں کے باہمی ٹکراؤ
اور جدلیات DIALECTICS کے اس عمل کو جو زندگی کے نقشِ ہائے رنگ رنگ میں اپنا ظہور کرتا ہے
اقبال مختلف کی مدد سے ایک مرنی شکل دی گئی ہے۔ پوری نظم میں ایک طرح کے انظر اب تغیر پذیری
سے پیوستہ جدوجہد اور باہمی تخلیقی پیکار کے آثارِ صاف نظر آتے ہیں۔ ”کشاکشِ پیہم“ کی ترکیب جو
چھٹے شعر میں لائی گئی ہے۔ ارتقار کے تصور کے ساتھ جزو لاینفک کی حیثیت سے وابستہ ہے۔ یہاں
محاکات کا عمل کچھ ایسا دخل نہیں ہے لیکن اس کے باوجود ایک مجرد تصور کو اس طرح پیش کیا گیا
ہے اور صوتی آواز چڑھاؤ کو ایسا قابو میں رکھا گیا ہے کہ یہ تصور نہ صرف شعور پر حاوی ہو جاتا ہے،
بلکہ اس سے شعریت کی کو بھیک اکٹھی ہے۔

اقبال کی شہ کار نظم ”مسجدِ قرطبہ“ کا اقتراحِ ہندان کی پوری شاعری میں بڑی اہمیت کا
حامل ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل اشعار توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں:

سلسلہ روز و شب نقشِ گرِ حادثات

سلسلہ روز و شب اصلِ حیات و ممات

سلسلہ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ

جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

سلسلہ روز و شب سازِ ازل کی فناں
 جس سے دکھاتی ہے ذاتِ زیرِ دہم ممکنات
 تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے بہ
 سلسلہ روز و شب میری کائنات
 تو ہوا اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
 موت ہے تیری برات موت ہے میری برات
 تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
 ایک زلزلے کی روح میں زندہ ہے نہ رات
 آنی و فانی تمام مجنہ ہاے ہمنس
 کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
 اول و آخر فنا باطن و ظاہر فنا
 نقش کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

اس بند کو ایک لسانیاتی کارنامہ سمجھنا بے محل نہ ہوگا، کیونکہ یہاں تصورات یعنی CONCEPTS کی تخلیق گئی ہے، اور ان کے ربطِ باہمی سے نظم کا ڈھانچہ تیار کیا گیا ہے۔ "سلسلہ روز و شب" کے ٹکڑے کی تکرار سے نہ صرف آہنگ شعری کو ترفیع بخشا گیا ہے، بلکہ یہ مرکزی اشارہ نظر کا محور بن جاتا ہے۔ روز و شب کا پیہم تسلسل وقت کی صورت گری کرتا ہے۔ زندگی حادثات کا ایک تاننا بانا ہے جسے وقت کے لمحات ہی بنتے ہیں۔ وقت ہی کے توسط سے ذات اور صفات، جو انسانی شخصیت کے دو بنیادی رخ ہیں، نمود پاتے اور میسر کئے جاتے ہیں۔ سلسلے داری وقت اور دورانیہ ایک دوسرے سے مربوط اور منسلک ہیں۔ اس رشتے کے بالمقابل ذات کے تمام مسترامکانات ظہور میں آتے ہیں، اور اسی سے وہ دوام یا ہمیشگی اخذ کرتے ہیں۔ "سلسلہ روز و شب" کو بجا طور پر میری کائنات کہا گیا ہے، کیونکہ اسی کے ذریعے انسانی اعمال کے خوب و زشت کو پرکھا جاسکتا ہے۔ وقت ایک سیل بے اماں ہے، مسلسل گردش میں رہنے والا ایک دھارا ہے جس کے کناروں کا پتہ نہیں۔ یہ ازل سے ابد تک ہر شے کو محیط ہے۔ اس کی مختلف النوع اکائیوں کے

ماہین، جو میکا کی تجزیے کی روشنی میں متین کی گئی ہیں، فی الحقیقت تیز، تفریق اور تھنیں نہ ممکن ہے اور نہ ضروری۔ وقت کے ان گزیر پالمات سے فنا، عدم اور بے ثباتی کے تاثرات بھی ہم شہرہ ہیں۔ لیکن وقت محض کلنڈر کا پابند نہیں۔ اس کی اسایت ULTIMACY کو جو شے متین کرتی ہے۔ وہ ابدیت کا تصور ہے، جو انسانی شعور میں منعکس ہوتا ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر مائی، ایس، ایلٹ کے معرکہ الارا کا زمانہ FOUR QUARTETS کے پہلے حصے BURNT NORTON کے ابتدائی اشعار حافظے میں تازہ ہو جاتے ہیں:

TIME PRESENT AND TIME PAST
ARE BOTH PERHAPS PRESENT IN TIME FUTURE
AND TIME FUTURE CONTAINED IN TIME PAST
IF ALL TIME IS ETERNALLY PRESENT
ALL TIME IS UNDE UNREDEEMABLE
WHAT MIGHT HAVE BEEN IS AN ABSTRACTION
REMAINING A PERPETUAL POSSIBILITY
ONLY IN A WORLD OF SPECULATION
WHAT MIGHT HAVE BEEN AND WHAT HAS BEEN
POINT TO ONE END, WHICH IS ALWAYS PRESENT

اس پورے تراشے کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نیوٹن کے ریاضیاتی تصور زمان کی تکذیب اور اس کے ابطال کا ایک شعری بیان ہے۔ اس میں وقت کی اکائیوں کے باہمی ادغام INTERFUSION اور انضمام ASSIMILATION پر بھی زور ہے، اور ان کے تسلسل پر بھی۔ ماضی شعور کی گرفت سے باہر چلا جاتا ہے، اور مستقبل کا وجود قیاس کی دنیا میں ہوتا ہے، گو ماضی اور مستقبل کے درمیان نقطہ اتصال حال ہی کا لمحہ فراہم کرتا ہے۔ لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں تراشوں میں ہمیں اقبال اور ایلٹ کے نظریہ زمان سے بحیثیت ایک منطقی قضیے LOGICAL PROPOSITION کے زیادہ سروکار نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال اور ایلٹ دونوں کے لیے شاعری

ایک ذہنی فن ہے، اور کم از کم ان تراشوں میں ان کا واسطہ اس حتی محرک سے نہیں ہے جو زندگی کے معروضی تجزیے سے اخذ کی گئی ہو۔ اس لیے یہاں کسی حسی پیکر کا استعمال نہیں کیا گیا، اور وہ مبادلات پیش کیے گئے جنہیں حیات سے متعلق کیا جاسکے، اور جیسا کہ شاعری میں عموماً کیا جاتا ہے یہاں تصورات کو محض نظم بھی نہیں کیا گیا، لیکن اس کے باوجود یہ دونوں تراشے نہایت اعلیٰ درجے کی شاعری کا نمونہ ہیں۔ یہاں تصورات سے زیادہ فکری عمل اہم ہے، اور یہ ہماری شعری حس کو بنیاد پرستی پرستی کرتا ہے۔ یہاں کوئی ایسے مقدمات ^{POSTULATES} نہیں پیش کئے گئے، جن کی منطقی توجیہ کرنا لازمی ہو۔ لیکن وہ چند تصورات جن پر ان تراشوں کی اساس رکھی گئی ہے، ایک دوسرے کے ساتھ خلاقانہ ربط رکھتے ہیں۔ اور ایک دوسرے کے متقابل رکھتے جانے ^{Juxtaposition} کی وجہ سے نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ان کی لسانیاتی تنظیم میں کوئی غیر معمولی الٹ پھیر نہیں ہے۔ اور نہ نحوی ترتیب میں بہت زبردست کھلچے ^{GAPS} اور نہ غیر تسلسل ^{DISCONTINUOUS} کا کوئی عنصر جو اجنبی نظر آتا ہو۔ اس کے باوجود انکی تجربیدیت ^{ABSTRACTION ISM} بڑی حد تک دور ہو گئی ہے، اور وہ نیم فکری اکائیوں ^{QUASI CONCEPTS} میں تبدیل ہو گئے ہیں مختلف معرعوں کی ترتیب سے جو لے یہاں پیدا ہو رہی ہے۔ اس میں ایک نوع کی علویت ^{EXALTATION} پائی جاتی ہے۔ باوجودیکہ ان دونوں تراشوں میں تجربیات ^{ABSTRACTIONS} کا استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں شعری اظہاریت ^{POETIC EXPRESSIVENESS} کی سطح خاص بلند ہے۔

”فرب کلیم“ کے شروع میں ایک نظم ’لا الہ الا اللہ‘ کے عنوان سے ہے جو درج ذیل کی جاتی ہے:

خودی کا سر نہاں لا الہ الا اللہ
 خودی ہے تیغ نہاں لا الہ الا اللہ
 یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے
 صنم کدہ ہے جہاں لا الہ الا اللہ
 کیا ہے تو نے متاعِ غرور کا سودا
 فریب سود و زیاں ! لا الہ الا اللہ
 یہ مال و دولت دنیا پر رشتہ و پیوند !
 بتان و ہم و گماں ! لا الہ الا اللہ

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زتاری
 نہ ہے زمان نہ مکاں ، لا الہ الا اللہ
 یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند
 بہار ہو کہ خزاں ، لا الہ الا اللہ
 اگرچہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں
 مجھے ہے حکم اذان ، لا الہ الا اللہ

یہ نظم ایجاز و ارتکاز کی ایک دلنشیں اور قابلِ تدرّس مثال ہے۔ اس کے قلب میں جو تصورات ہیں، وہ ہیں انا سے محدود اور انا سے مطلق کے امین نسبت، انا سے محدود کا فطری کائنات سے رشتہ، اور ان اوہام یعنی تجریدات و قیاسات کے جال جن میں ذہن انسانی حقیقت کا صحیح ادراک نہ رکھنے کی وجہ سے برابر گرفتار رہتا ہے۔ انا سے مطلق دراصل مصدر اور سرچشمہ ہے ان محدود اناؤں کا جن میں اس نے اپنے آپ کو منقسم کر دیا ہے۔ زمان و مکان حقیقی یقیناً ہیں، مگر انہیں قطعیت حاصل نہیں۔ یہ وہ ذہنی سومات ہیں، جنہیں فکر انسانی نے تراشا ہے۔ انا سے مطلق اور ابدیت اقبال کے لیے نہ صرف لازم ملزوم ہیں، بلکہ ایک طور سے مترادفات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح کائنات محض قرب نظر نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کی دل کشی اور شادابی، اس کی بوقلمونی اور اس کا تنوع ایک جلوہ گزراں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ پائندگی اور دوام صرف انا سے مطلق سے مختص ہے۔ اس طرح سماجی ادارے بھی، جو اولاً انسانی ضروریات کے پیش نظر وضع کئے جاتے ہیں، بالآخر بالادستی حاصل کر لیتے اور اس طرح انا سے محدود کے لیے صنعت اور پیمائی کا سبب بن جاتے ہیں۔ اس لیے انا سے محدود کی بازیابی اور تقویت کے لیے یہ ضروری ہے کہ انا سے مطلق سے اس کے تعلق کو استوار کیا جائے۔ اس نظم میں لا الہ الا اللہ کے کھڑے کی تکرار ذہن کے سندان پر ایک ضرب کی طرح مسلسل پڑتی رہتی ہے۔ لیکن یہ محض ایک ٹیپ کا بند نہیں ہے۔ اس کا مقصد انا سے مطلق کے وجود کے پیہم اثبات پر زور دینا ہے۔ ایک طرح سے اس مصرعے کی جھنکار ہی اس نظم میں ایک داخلی آہنگ کو جنم دیتی ہے یہاں اگر کوئی حیاتی رمز ہے تو وہ فصلِ گل و لالہ کے سوا اور کوئی نہیں، یہاں تصورات کی ایسی تنظیم پیش کی گئی ہے، اور یہ ایک دوسرے میں اس طور پر پیوست ہیں، اور یکے بعد دیگرے ایسی قطعیت

اور ایسے مہرم انداز سے سامنے لائے گئے ہیں، کہ یہ تمام رشتے اور باہمی وابستگیوں، بغیر کسی جی اہل کے، ایک طرح کے احساسِ جلال ^{SENSE OF SUBLIMITY} کو ہمارے اندر ابھارتے ہیں۔ اس نظم کے پس پشت فطرت، ذوق و شوق، اور ایمان و ایتقان، سب کی توانائی، روشنی اور گرمی ملتی ہے جو خود بخود شعری سانچے میں ڈھل گئی ہے۔

”جاوید نامہ“ کو اقبال کے شعری ارتقا کے سفر میں ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ اس زمانے میں لکھی گئی جب وہ اپنی فنی اور روحانی نشوونما کی خاصی بلندی تک پہنچ گئے تھے۔ یہ غالباً ۱۹۳۲ء میں ضابطہ تحریر میں آئی اور ہماری شاعری کی روایت میں ایک نیا تجربہ ہے۔ ممکن ہے کہ اس کی تخلیق کے دوران اقبال کے لاشعور میں اطالوی شاعر دانٹے کی شہرہ آفاق نظم ”طربہ خداوندی“ کا خاکہ محفوظ رہا ہو جس کی کچھ چھوٹ اس نظم پر ضرور پڑتی ہے۔ فلک مشتری میں اقبال کی ملاقات تین اردراج جلیلہ سے ہوتی ہے، یعنی حلاج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ حلاج کے سلسلے میں اقبال کا رویہ عموماً وہی تھا، جو مسلمانوں کے سوا داعظم کا تھا۔ یعنی انہیں ان کے نعرہ انالختی میں نفی ذات الہی اور ابطال شریعت کی جھلک نظر آتی تھی۔ اقبال کا رد عمل اس معاملے میں کم و بیش وہی تھا، جو حضرت مجدد الف ثانی کا تھا جن کے بارے میں ایک نہایت دل کش اور موثر نظم ہمیں ”بال جبریل“ میں ملتی ہے۔ دونوں کا اشتراک اس نقطہ نظر پر ہے کہ گویا نجی اور باطنی تجربے کی اہمیت جس پر تصوف کی بنیاد ہے۔ اپنی جگہ مسلم اور ناقابل تردید ہے، لیکن ملی وجود کی بقا استقلال اور استحکام کا امین شریعت کا قانون ہی ہو سکتا ہے۔ رفتہ رفتہ اقبال کو اس امر کا احساس ہوا کہ تصوف بھی دراصل نفسی زندگی کی سطح پر قانون کی اہمیت کے ادراک ہی کی ایک شکل ہے، اور اس لیے دونوں کے درمیان کوئی بدالشرعین نہیں ہے۔ حلاج نے جب اپنے آپ کو تخلیقی صداقت ^{CREATIVE} کا حامل قرار دیا تھا تو اس سے ان کی مراد یہ اشارہ کرنا تھا، کہ ان کی ذات خدا کی غیر تخلیق شدہ روح اور انسان کی تخلیق شدہ روح کے درمیان ایک نقطہ اتصال کی حیثیت رکھتی ہے رومی نے حلاج کے لیے گلاب کے پھول کا وہ معنی خیز رمز استعمال کیا، جو شہید عشق کو میز کرنے کے لیے انتہائی جامع اور ایمائیت سے لبریز ہے۔ دانٹے نے بھی الوہی حقیقت ^{DIVINE REALITY} کے اشارے کی حیثیت سے اس کا استعمال اپنی نظم کے آخری حصے میں کیا ہے۔ حلاج اور رومی

دونوں کے لیے محبت کے لفظ میں ایک طرح کی سکون پروری PLACIDITY پائی جاتی ہے اور عشق ایک حرکی، توانا اور فعال جذبہ ہے۔ اور اقبال کی رائے میں یہی وہ جذبہ ہے جس پر چل کر انارے محدود اپنی صلابت اور پختگی کی وجہ سے انارے مطلق سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ عام صوفیا کے مسلک کے برعکس اقبال اس کے حق میں نہیں ہیں کہ انسان کی انارے مطلق میں مدغم ہو جائے بلکہ مؤخر الذکر خرد اول الذکر کو اپنی پُرشوق آغوش میں لے لے ہم آہنگی بلکہ ایسی ہم رنگی جو بالآخر بے رنگی میں تبدیل ہو جائے، حلاج کے نعرہ مستانہ کو معنویت عطا کرتی ہے، اور باطنی تجربے کی یہ شدت INTENSIFICATION جو حلاج نے محسوس کی تھی شریعت کے قانون سے اس درجے اور اس حد تک متصادم نہیں جیسا کہ عام طور پر گمان کیا جاتا ہے۔ یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ ”جاوید نامہ“ میں زندہ رود اقبال ہی ہیں اور وہ حلاج کو خوب پہچانتے ہیں۔ حلاج اور اقبال کے درمیان بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں، اور اگرچہ زندہ رود کے مرشد روحانی رومی ہیں لیکن مزاج کی یگانگت کے سبب وہ حلاج سے کبھی کسب فیض کرتے ہیں، اور اس لیے وہ یہ استفسار کیے بغیر نہیں رہ سکتے:

از تو پر ہم گرچہ پر سیدن خلعت
سیر آں جوہر کہ نامش مصطفیٰ است
آدمے یا جوہرے اندر وجود
آنکہ آید گاہے گاہے در وجود

اور اس کا جو جواب حلاج نے دیا ہے اس میں قابلِ وقت احساس SIGNIFICANT

FEELING کا شدید ارتکاز پایا جاتا ہے:

پیش او گیتی جہیں سر سودہ است	خوش را خود عبده فرمودہ است
عبده از فہم تو بالاتر است	زانکہ او ہم آدم و ہم جوہر است
جوہر او نے عرب نے اعجم است	آدم است و ہم نہ آدم اقدم است
عبده صورت گر تقدیر ہا	عبده ویرانہ ہا تعمیر ہا
عبده ہم جانفزا ہم جانستار	عبده ہم شیشہ ہم سنگ گراں
عبد دیگر عبده چیز سے دگر	ماسر اپا انتظار، او منتظر!
عبده دہراست و دہر عبده صحت	ماہر رنگیم او بے رنگ و بوسمت
عبده با ابتدا بے انتہاست	عبده را صبح و شام ماحکماست

کس زیرِ عبده آگاہ نیست عبده جز ستر لا الہ نیست
لا الہ تیغ و دم او عبده فاش تر خواہی بگو ہو عبده
عبده چند و چگون کائنات عبده رازِ درون کائنات

ان گیارہ اشعار میں وحدتِ تاثر کا سرچشمہ اور محیط خیال CONTROLLING IDEA 'عبده' ہے جو لفظ عبده سے اپنی معنوی و مقول کے اعتبار سے کہیں زیادہ جامع اور بسیط ہے۔ لفظ "عبده" سے سپردگی اور عشق، انقیاد و اطاعت اور تسلیم و رضا کا ایک نیا پہلو اور نئی جہت سامنے آتی ہے۔ یہ حلاج کے نعرہ انالہق سے بھی بڑھ کر ہے، کیونکہ یہاں بیک وقت خالق اور مخلوق کے درمیان امتیاز کا شعور بھی ہے، اور اپنے آپ کو ایک ماورائی ہستی کے اندر ضم کر دینے کا ہیبت آمیز اور جنون انگیز شوق بھی مضمر ہے۔ ایک قدم آگے بڑھ کر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہاں خالق و مخلوق اور انسانی اور الٰہی کیفیات کے درمیان کوئی حجاب اور امتیاز باقی نہیں رہتا۔ یہ عشق کی ایک سرمدی، نامتناہی اور پیہم کیفیت سے عبارت ہے۔ یہاں رنگ اور بے رنگی کا اختلاف مٹ جاتا ہے، اور ہر شے ایک حقیقت کلی کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس لیے اس ایک لفظ عبده کو "چند و چگون کائنات" اور "رازِ درون حیات" کا مرادف قرار دیا گیا ہے۔ یہ دراصل موضوع اور معروض اور ذات اور صفات کے مابین امتیاز اور فاصلے کو محو کر دیتا ہے، اور ایک بے نام، محیط، معنوی کل کو جنم دیتا ہے۔ نبی کریم کی ذاتِ اقدس اقبال کے لیے عشق کے محرک اور اس کے معمول MEDIUM انتہائی تجسیم کے ہم معنی ہے۔ فوق البشر ^{SUPERMAN} کا یہی وہ تصور ہے جو اقبال کے ہاں طرح طرح سے سامنے لایا گیا ہے۔ "ارمغانِ حجاز" میں مندرجہ ذیل رباعی قابلِ غور ہے:

شبے پیشِ خدا بگریتم زار مسلماناں چرا زارند و خوارند

نہا آید، نمی دانی کہ این قوم دلے دارند و محبوبے ندارند
یہ سرمدی کیفیت اقبال کی شاعری کے رگ و ریشے میں سرایت کیے ہوئے ہے عشق کے اسی معمول کا دوسرا نام 'عبده' ہے۔ اور اسی نسبت سے اس عنصر کی کمی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے، جو نطشے کی شخصیت کے عینی شخصیت بننے کی راہ میں حائل رہی۔ عبداور عبده میں وہی فرق ہے جو علم اور عشق، حکمت اور فقر، خبر اور نظر، کافر اور مومن، ابن الکتاب اور ام الکتاب اور ہستی اعتباری اور ہستی حقیقی کے درمیان پایا جاتا ہے۔ کافر اور مومن سے اقبال کی مراد بالترتیب غیر متبر ^{INAUTHENTIC}

اور کھری AUTHENTIC شخصیت سے ہے۔ جاوید نامہ کے محولہ بالا تراشے میں شدید ذاتی جذبے کا دباؤ صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اور یہاں ایک لفظ 'عبدہ' کے پے درپے استعمال سے شاعری کی جوت جگائی گئی ہے۔ اس تکرارِ مسلسل کی وجہ سے 'عبدہ' کا تصور ایک شعری محرک MOTIF میں تبدیل ہو گیا ہے اور اس کے ذریعے غالب اور حاوی جذبے کی وضاحت اور تنقیح عمل میں لائی گئی ہے۔ اپنی شاعری کے آخری دور میں اقبال نے ایک معرکہ الارامیہ "مسعود مرحوم" کے عنوان سے لکھا تھا، یہ "ارمغانِ حجاز" میں شامل ہے۔ اس کا ایک بند قابلِ غور ہے:

نہ مجھ سے پوچھ کہ عمر گریز پا کیا ہے
 کسے خبر کہ یہ نیرنگ سیما کیا ہے
 ہوا جو خاک سے پیدا وہ خاک میں مستور
 مگر یہ غیبتِ صغریٰ ہے یا فنا، کیا ہے؟
 غبارِ راہ کو بختا گیا ہے ذوقِ جمال
 خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے؟
 دل و نظر بھی اسی آب و گل کے ہیں اعجاز
 نہیں، تو حضرتِ انساں کی انتہا کیا ہے؟
 جہاں کی روحِ رواں لا الہ الا ہُو
 مسیح و میخ و چلیپا یہ ماحبر کیا ہے؟
 قصاصِ خونِ متنا کا مانگے کس سے
 گناہگار ہے کون اور خوں بہا کیا ہے؟
 غمیں مشوکہ بہ بندِ جہاں گرفتاریم
 ظلمہا شکند آں دے کہ ماداریم

یہاں شاعری کا عمل محاکات کی آرائش سے تقریباً بے نیاز ہے۔ پوری نظم کے پس پشت جو تصور ہے، وہ انسانی زندگی کی کم مائیگی اور بے ثباتی کا گہرا شعور ہے، اور یہ تشکیک کے اس جذبے کے ساتھ ہم آمیز ہے، جو حیاتِ فانی کی علتِ غائی کے سلسلے میں ابھرتا ہے۔ اس پورے بند میں جو

آواز گونج رہی ہے وہ حیات کی آواز نہیں ہے۔ یہ ایک ایسے ذہن کا عکس ہے، جو زندگی کے اسرار پر سے پردہ اٹھانے کی جستجو میں لگا ہوا ہے۔ یہاں شاعر کی ذہانت میں جو توانائی ہے، وہ تجربات کی ترتیب، تشکیل نو، چھان بین اور انہیں متعین کرنے کے کام میں صرف کی جا رہی ہے۔ یہاں برابر ”عمر گریزا“ کی معجز نمائی اور ظلم آرائی پر نظر مرکوز ہے، اور اس کے پیش نظر موت کا مہم جیت و استعجاب کا باعث بنا ہوا ہے۔ یہاں شکوہ اور جلال اور لہجے کی وہ بلند آہنگی جو منقبط بھی ہے، اور خیال اور فکر کی گہرائیوں سے بھی نکلی ہے، اس تراشے کے افق پر ایک جلی تحریر کی طرح نمایاں ہے۔ اسی طرح کی جستجو کا محرک ہیں ”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ اور ”خضر راہ“ جیسی نظموں میں بھی ملتا ہے مگر ان دونوں میں تجربہ اس درجے پر مرکوز نہیں اور نہ لہجے میں وہ جلال نمایاں ہے، جیسا اس بند میں نظر آتا ہے۔ یہاں شاعر کا مطلع نظر محض جذبات کو نہیں، بلکہ فکر کی اس تنزیہی شکل کو پہل کرنا ہے جو اسطور سازی کی سطح کو چھو لیتی ہے۔ یہاں حزن و الم سے زیادہ تجسس، تیر اور استعجاب زیادہ بنیادی عوامل ہیں۔ اس تراشے کے پیش نظر غالب کی غزل کے اشعار حافظے میں تازہ ہو جاتے ہیں، جو اس طرح شروع ہوتی ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

پھر یہ ہنگامہ اسے خدا کیا ہے؟

اس ایک مصرعے ”جہاں کی روح رواں لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ“ سے اس پوری نظم کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، جس کا ذکر اس سے پہلے کیا جا چکا ہے، کیونکہ ان دونوں نظموں میں انا سے مطلق کا تصور ایک نقطہ استشارہ POINT OF REFERENCE کے طور پر موجود ہے۔ ان تمام تراشوں میں جو اقبال کی مختلف نظموں سے پیش کیے گئے ہیں، ہم اہم بلکہ عظیم شاعری کے ایک نئے رخ سے آشنا ہوتے ہیں۔ یہاں لازمی طور پر فکر کو جذبے میں تبدیل نہیں کیا گیا، لیکن اس کے باوجود تصورات جامد نظر نہیں آتے۔ یہاں عملِ تفکر کو اس کے مخفی شاعرانہ امکانات کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں الفاظ کی گھن گرج یا محاکات کی رعنائی، دل کشی اور برنائی اس حد تک دعوتِ نظر نہیں دیتیں جتنا فکر کا وہ نغمہ جو جلالِ SUBLIMITY کے عنصر سے ملو ہے۔ یہاں خیالات کی اکائیاں، جو ایک دوسرے کے بالمتقابل رکھی گئی ہیں، ایک دوسرے کو سہارا بھی دیتی ہیں اور نمایاں کرتی ہیں۔ تجسیم کے اس عمل کے دوران بس کبھی کبھی حسیات کی ایک رفق شاعری کی اس پرتجمل فصاحت میں در آتی ہے۔ اس

قسم کے تراشوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ایلیٹ کے علاوہ سترہویں صدی کے انگریزی اہل طبیعتی شاعر ابذریو مارول ANDREW MARVELL کی نظموں کا اکثر خیال آتا ہے۔ اس قسم کی نظموں میں ایک قسم کی تلطیف RAREFICATION ناگزیر ہوتی ہے اور انہیں جو شے سپاٹ ہونے سے بچاتی ہے، وہ سطح کے نیچے مہذب اور کڑھے ہوئے جذبات کی شدت اور شعری اظہاریت پر مکمل دسترس کی موجودگی ہے۔ بصورت دیگر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ محاکات کو جو شے تقویت پہنچاتی ہے یعنی انہیں ENERGIZE کرتی ہے، وہ تصور کی صلابت اور ہمہ گیری ہے۔ انگریزی شاعر ولیم بیک نے بھری یا مرنی فن کرتی ہے VISUAL ART سے WIRY BOUNDING LINE کا جو مطالبہ کیا تھا، اس کی کچھ جھلکیاں ہمیں

قبال کی ان نظموں میں بھی دکھائی دیتی ہیں۔

ترمیماتِ اقبال کا تنقیدی جائزہ

جگن ناتھ آزاد

اقبال کی پرورش ایک ایسے ماحول میں ہوئی تھی جس میں شعر و ادب کے رچے ہوئے مذاق کی بڑی اہمیت تھی۔ اُن کے استاد مولوی میر حسن نے اقبال کو لڑکپن ہی میں صرف اردو فارسی اور عربی کا درس دیا بلکہ انہیں ان زبانوں کی شاعری کے اعلیٰ نمونوں سے بھی روشناس کرایا۔ چنانچہ اقبال کی ابتدائی شاعری میں بھی ایرانی اور عرب شعراء کے معیاری اشعار کی یا اشعار کے ٹکڑوں کی تضمینیں ملتی ہیں۔ فارسی اور عربی کے معیاری کلام کے مطالعے، مولوی میر حسن کی تربیت اور اپنی اقتادِ طبع کے باعث اقبال اپنے کلام کو ابتدا ہی سے اسی طرح دیکھنے کے عادی ہو گئے تھے جس طرح ایک آئینہ گر آئینہ بنانے کے بعد اُسے دیکھتا ہے اور جب تک مصرعے کی نوک پلک سنوار نہیں لیتے تھے، انہیں اطمینان نہیں ہوتا تھا۔ اقبال کی طالب علمی کے زمانے کی ایک غزل کا مقطع ہے :

لطف بڑھ جاتا ہے اقبال سخن گوئی کا

شعر نکلے صدفِ دل سے گہر کی صورت

یہ صدفِ دل سے شعر کے گہر کی صورت نکلنے کا معیار اقبال نے ہمیشہ اپنے سامنے رکھا اور اگر کوئی شعر یا مصرع گہر کی طرح چمکتا دکھتا انہیں نظر نہیں آیا تو یا تو انہوں نے اسے اپنے کلام سے خارج کر دیا اور یا پھر اُسے چمکانے دھکانے اور نکھارنے سنوارنے کی طرف متوجہ ہوئے۔ زیرِ نظر مقالے میں اول الذکر قسم کے اشعار یعنی قلم زدا اور نظر انداز کیے ہوئے اشعار کو زیادہ تر زیرِ بحث نہیں لاؤں گا بلکہ صرف ان اشعار کا جائزہ لوں گا جن میں اقبال نے ترمیم کی ہے۔

اس بحث کو شروع کرنے سے قبل اقبال کی زندگی کے ایک چھوٹے سے واقعہ کی طرف اشارہ

ضروری ہے۔ ۱۹۱۵ء میں جب "رموزِ بے خودی" چھپی تو حبش دین محمد نے اقبال سے کہا کہ یوں تو یہ ساری مثنوی لا جواب ہے، لیکن اس کا ایک شعر مجھے خاص طور سے پسند آیا ہے اور وہ شعر یہ ہے:

در میانِ کارزارِ کفر و دین
ترکشِ مارِ خدنگِ آخریں

اقبال نے جواب میں کہا: "دین محمد! یہ شعر میری چالیسویں کوشش کا نتیجہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی شعر میں ترمیم کے متعلق اقبال کی وہ رائے بھی پیش کر دینا میں ضروری سمجھتا ہوں جس کا اظہار انھوں نے پرنسپل یوکس کے ساتھ دورانِ گفتگو میں کیا تھا۔ یہ واقعہ مولانا عبدالمجید سالک کے الفاظ میں سنئے:-

"ایک دفعہ کا ذکر ہے فارمن کرپین کالج لاہور کا سالانہ اجلاس تھا جس میں علامہ بھی مدعو تھے۔ کالج کے پرنسپل ڈاکٹر لوکس نے علامہ سے کہا کہ آپ اجلاس اور چائے سے فارغ ہونے کے بعد ذرا ٹھہریے گا۔ مجھے آپ سے کچھ پوچھنا ہے۔ ڈاکٹر لوکس تقریب سے فارغ ہونے کے بعد علامہ کے پاس آئے اور سوال کیا کہ آیا آپ کے نزدیک آپ کے نبی پر قرآن کا مفہوم نازل ہوتا تھا جسے وہ اپنے الفاظ میں بیان کرتے تھے یا الفاظ بھی نازل ہوتے تھے؟ علامہ نے صاف جواب دیا کہ میرے نزدیک قرآن کی عبارت عربی زبان میں آنحضرت صلعم پر نازل ہوتی تھی یعنی قرآن کے مطالب ہی نہیں بلکہ الفاظ بھی الہامی ہیں۔"

ڈاکٹر لوکس نے اس پر بہت تعجب کا اظہار کیا اور کہا کہ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ آپ جیسا اعلیٰ پایہ فلسفی VERBAL INSPIRATION (الہام لفظی) پر کیونکر اعتقاد رکھ سکتا ہے۔ علامہ نے ارشاد فرمایا، "ڈاکٹر صاحب! میں اس معاملے میں کسی دلیل کا محتاج نہیں۔ مجھے تو خود اس کا تجربہ حاصل ہے۔ میں پیغمبر نہیں ہوں محض شاعر ہوں۔ جب مجھ پر شعر کہنے کی کیفیت طاری ہوتی ہے تو مجھ پر بنے بنائے اور دھلے دھلائے شعر اترنے لگتے ہیں اور میں بعینہ نقل کر لیتا ہوں۔ بارہا ایسا ہوا کہ میں نے ان اشعار میں کوئی ترمیم کرنی چاہی لیکن میری ترمیم اصل اور

ابتدائی نازل شدہ شعر کے مقابلے میں بالکل صحیح نظر آئی اور میں نے شعر کو جوں کا توں رکھا۔ جس حالت میں ایک شاعر پر پورا شعر نازل ہو سکتا ہے تو اس میں کیا مقام تعجب ہے کہ آنحضرت صلعم پر قرآن کی پوری عبارت لفظ بہ لفظ نازل ہوتی تھی؟ اس پر ڈاکٹر کوکس لا جواب ہو گئے۔ (ذکر اقبال ص ۲۳۴، ۲۳۵)

لیکن اس کے باوجود یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال نے اپنے کلام میں خاصی ترمیمیں کی ہیں۔ کہیں ایک لفظ بدلا، کہیں کئی الفاظ بدلے کہیں سارا مصرع تبدیل کیا، کہیں مصرعوں کی ترتیب میں تبدیلی کی اور ایک بند کا ایک مصرع یا ایک شعر اس بند سے محال کے کسی اور بند میں شامل کیا۔ کہیں پہلے کے بند کو بعد میں لے آئے اور کہیں بعد کے بند کو پہلے لے آئے وغیرہ وغیرہ۔

اس ضمن میں سخن شناسوں کے مشورے کو اقبال نے ہمیشہ اہمیت دی۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر مشورہ انہوں نے ہمیشہ قبول کیا ہوگا، چونکہ اقبال اُس دولت سے مالا مال تھے جسے OPEN MIND کہتے ہیں اس لیے کسی مشورے کو غور و خوض کے بغیر انہوں نے رد نہیں کیا اور کسی مشورے کو محض مروت میں آکے قبول نہیں کیا۔ حبیب الرحمن شروانی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”.... آپ کا خط حفاظت سے صندوق میں بند کر دیا ہے۔ نظر ثانی کے وقت آپ کی تنقیدوں سے فائدہ اٹھاؤں گا۔ اگر میری ہر نظم کے متعلق آپ اسی قسم کا خط لکھ دیا کریں تو میں آپ کا نہایت ممنون ہوں گا۔“ (۲۵ مئی ۱۹۰۳ء)

ایک اور خط میں انہیں لکھتے ہیں:

”آپ کا نوازش نامہ آج صبح ملا۔ حقیقت یہ ہے کہ آج مجھے اپنے ٹوٹے پھوٹے اشعار کی داد مل گئی۔ بعض بعض جگہ جو تنقید آپ نے فرمائی ہے بالکل درست ہے بالخصوص لفظ چٹھ کے متعلق مجھے آپ سے کئی اتفاق ہے۔۔۔۔۔ مجھے خوب معلوم ہے کہ اس نظم کے بعض دیگر اشعار میں بھی کچھ قابل اعتراض باتیں ہیں۔ اس سال مجھے اُمید نہ تھی کہ میں کوئی نظم پڑھ سکوں گا۔ مڈل کے امتحان کے پرچوں سے فراغت نہ ہوئی۔ طبیعت کو یکسوئی کس طرح نصیب ہوتی۔۔۔۔۔“

آپ نے جو ریا کس اس کے اشعار پر لکھے ہیں ان کے لیے آپ کا تہ دل سے

مشکور ہوں۔ آپ لوگ نہ ہوں تو اللہ ہم شعر کہنا ہی ترک کر دیں..... ۵۔
اس خط میں اقبال نے جس شعر کی طرف اشارہ کیا ہے وہ شعر یہ ہے:-

صفتِ نوکِ سرخار شبِ فرقت میں
چھہ رہی ہے نگہِ دیدہٗ انجسمِ مجھ کو

یہ شعر طویل نظم 'ابر گہر بار' کے جو بعد میں 'فریادِ امت' کے عنوان سے ایک کتابچے کی صورت میں چھپی ساتویں بند میں آیا ہے۔ یہ بند سارے کا سارا اقبال نے اس نظم کے چار اور بندوں کے ساتھ خارج کر دیا ہے اور باقی ماندہ حصہ یعنی ایک بند "دل" کے عنوان سے "بانگِ درا" میں شامل کیا ہے جس کا پہلا شعر ہے:

قصہٗ دہلی و رسن بازیِ طفلانہٗ دل

التجائے اُرنی سُرخیِ افسانہٗ دل

اور اس گیارہ اشعار کے بند میں سے بھی اقبال نے اسے "بانگِ درا" میں شامل کرتے وقت دو شعر خارج کر دیے ہیں۔

"رموزِ بے خودی" کے بعض اشعار پر علامہ سید سلیمان ندوی مرحوم نے جو اعتراضات کیے اُن کے متعلق اقبال کے خطوط اقبال کے اس ذوق کی مکمل تصویر قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں جو صحیح معنی، صحیح محاورے اور لفظ کے صحیح استعمال کی تلاش کے لیے ہر وقت آمادہ و مضطرب ہو رہتا ہے۔ اقبال نے اپنے خطوط میں علامہ سید سلیمان ندوی کو "علومِ اسلام کی جوئے شیر کے فراہ" اور "اُستاذِ الکُل" کہہ کے خطاب کیا ہے۔ اُن کے اعتراضات سے متعلق اُنہیں ایک خط میں لکھتے ہیں: "معارف" میں ابھی آپ کا ریویو رٹنوی 'رموزِ بے خودی' پر نظر سے گزرا ہے جس کے لیے سراپا سپاس ہوں۔ آپ نے جو کچھ فرمایا ہے وہ میرے لیے سرمایہٗ اقتدار ہے۔ اللہ تعالیٰ آپ کو جزائے خیر دے۔

"صحتِ الفاظ و محاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے ضرور صحیح ہوگا لیکن اگر آپ ان لغزشوں کی طرف بھی توجہ فرماتے تو میرے لیے آپ کا ریویو زیادہ مفید ہوتا۔ اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے ایڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے۔

غالباً آپ نے ”رموزِ بے خودی“ کے صفحات ہی پر نوٹ کیے ہوں گے۔ اگر ایسا ہو تو وہ کاپی ارسال فرما دیجیے۔ میں دوسری کاپی اس کے عوض میں آپ کی خدمت میں بھجوا دوں گا۔

اس تکلیف کو میں ایک احسان تصور کروں گا۔ امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا۔
یہ ۱۰ مئی ۱۹۱۵ء کا خط ہے۔ غالباً اس خط کے جواب میں سید سلیمان ندوی نے لکھا ہوگا کہ میں آپ کو ان لغزشوں سے آگاہ کروں گا لیکن شاید سلیمان ندوی صاحب نے کچھ مدت تک ان لغزشوں کی نشاندہی نہیں کی۔ چنانچہ اقبال ۸ ستمبر ۱۹۱۵ء کے خط میں انہیں لکھتے ہیں:
”رموزِ بے خودی“ کی لغزشوں سے آگاہ کرنے کا وعدہ آپ نے کیا تھا اب تو ایک ماہ سے زیادہ عرصہ ہو گیا۔ امید کہ توجہ فرمائی جائے گی تاکہ میں دوسرے ایڈیشن میں آپ کے ارشادات سے مستفید ہو سکوں۔“

غالباً اس کے کچھ مدت کے بعد اقبال کو ندوی مرحوم کا وہ خط مل گیا جس کا انہیں انتظار تھا۔ اس کے جواب میں آپ لکھتے ہیں:-

”قوانی کے متعلق جو کچھ آپ نے تحریر فرمایا، بالکل بجا ہے مگر شاعری اس مثنوی سے مقصود نہ تھی اس واسطے میں نے بعض باتوں میں عذرات اہل برتا۔ اس کے علاوہ مولانا روم کی مثنوی میں قریباً ہر صفحے پر اس قسم کے قوانی کی مثالیں ملتی ہیں اور ظہوری کے ’ساقی نامہ‘ کے چند اشعار بھی زیرِ نظر تھے غالباً اور مثنویوں میں بھی ایسی مثالیں ہوں گی۔“

اصولِ تشبیہ کے متعلق کاش آپ سے زبانی گفتگو ہو سکتی۔ قوتِ اہم کے عمل کی رو سے بیدل اور غنی کا طریق کا زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ گو کسبِ بلاغت کے خلاف ہے۔ زمانہ حال کے مغربی شعراء کا بھی طرزِ عمل یہی ہے۔ تاہم آپ کے ارشادات نہایت مفید ہیں اور میں ان سے مستفید ہونے کی پوری کوشش کروں گا۔

”بحرِ تلخِ روا کلمہ بسکونِ لام، سرمہٴ زندیدہٴ مردمِ شکستہ، سازِ برقِ آمنگ، از گلِ غربتِ ربیعنی شرابِ ابیون، صبحِ آفتابِ اندرِ قفس وغیرہ کی مثالیں اساتذہ میں موجود ہیں مگر اس خیال سے کہ آپ

یہاں مثنوی سے مراد ”اسرارِ خودی“ ہے۔

کا وقت ضایع ہوگا نظر انداز کرتا ہوں۔ البتہ اگر آپ اجازت دیں تو لکھوں مجھ سے یہ معلوم کرنے کے لیے کہ میں نے غلط مثالیں تو انتخاب نہیں کیں۔

ایک امر دریافت طلب ہے۔ اس سے آگاہ فرما کر ممنون کیجیے۔ ”قطرہ از نرگس شہلاستی“ پر جو کچھ آپ نے ارشاد فرمایا ہے میں نہیں سمجھ سکا۔ کیا آپ کا یہ مقصود ہے کہ قطرہ کا لفظ شہلا کے لیے (یعنی قطرہ شہلا) موزوں نہیں یا کچھ اور؟ علیٰ ہذا القیاس خیمہ برزورد در حقیقت از مجازہ لغزہ زرد شیرے از دامانِ دشت“ باز بانٹ کلمہ توحید خواندہ کے متعلق بھی یہی سوال ہے۔۔۔۔۔ (۳ اکتوبر ۱۹۱۵ء)۔

کچھ مدت بعد اقبال پھر اسی سوال کو موضوع بحث بناتے ہیں اور سید سلیمان ندوی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”کئی روز ہو گئے ایک عریضہ خدمت عالی میں لکھا تھا۔ جواب سے ہنوز محروم ہوں۔ خیمہ برزورد در حقیقت از مجازہ کے متعلق آپ نے ارشاد فرمایا تھا کہ ”از“ میں تجا وز کا مفہوم نہیں ہے کیونکہ خیمہ برزورد کے معنی قیام کرنے کے ہیں۔ میں تلاش میں تھا کہ کوئی سند مل جائے۔ جیسا کہ میں نے گزشتہ خط میں عرض بھی کیا تھا، آج کلیات سعدی میں وہ سند مل گئی جو اس سال خدمت ہے:

صوفی از صومعہ گو خیمہ بزن در گلزار

وقت آن نیست کہ در خانہ نشینی بریکار

”بھیری کو چادر عطا ہونا کئی روایات میں آیا ہے۔ گزشتہ خط میں اس کا حوالہ لکھنا بھول گیا تھا۔ مولوی ذوالفقار علی دیوبندی نے شرح قصیدہ بردہ میں منجملہ اور روایات کے یہ بھی لکھی ہے۔ مطلع فرمائیے کہ جو اسناد میں نے اپنے خطوط میں لکھے ہیں ان کی نسبت آپ کی کیا رائے ہے۔ الفاظ ”درشہ“ اور ”خیال“ کے متعلق بھی عرض کروں گا۔“ (۲۰ نومبر ۱۹۱۵ء)

اس کے بعد غالباً اقبال کو سید سلیمان ندوی کی طرف سے دو خطوط ملے رکاش اس موضوع پر اقبال کے نام سید سلیمان ندوی مرحوم کے لکھے ہوئے خطوط دستیاب ہو سکتے) جن کے جواب میں اقبال نے ۲۳ اکتوبر اور ۳ اکتوبر کو دو خطوط لکھے اور ان میں سلیمان ندوی صاحب کے ایک ایک اعتراض پر مفصل بحث کی اور اپنے دعوے کی دلیل میں فارسی اساتذہ کے اشعار پیش کیے۔ مثلاً اس شعر

من ز حو باریک ترمی ساز مش
تا بہ صحن گلشت انداز مش
پر مولانا کا اعتراض یہ تھا کہ لفظ باریک اس معنی میں صحیح نہیں ہے۔ اقبال نے جواب میں صائب کے
یہ دو شعر لکھے۔

نازک تر است از رگ جان گفتگوئے من
باریک شد محیط چو آمد بہ جوئے من

✽

از تواضع می تو اں مغلوب کردن خشم را
می شود باریک چوں سیلاب از پل بگذرد
”نعرۂ زرد شیرے از دامان دشت“، پر مولانا کا اعتراض یہ تھا کہ شیر کے لیے نعرے کا
لفظ صحیح نہیں ہے۔ اقبال نے جواب میں لکھا کہ لفظ ”نعرہ“ حیوانات کی آواز کے لیے بھی آتا ہے۔ اس
وقت نعرۂ اسپ کی سند موجود ہے اور مجھے یاد ہے کہ شیر کے لیے بھی مستعمل ہوا ہے۔ انشاء اللہ
عرض کروں گا مگر میں نے اور وجوہ سے اس شعر میں ترمیم کر دی ہے۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ غزیدن
بہت بہتر ہے۔ اس کے ساتھ ہی اقبال ٹیک چند بہار کی ”بہارِ عجم“ میں سے گھوڑے کے تعلق سے مندرجہ
ذیل مصرع پیش کرتے ہیں:

با بر ماند چوپے بر نہاد و نعرہ کشاد
اب اقبال کا وہ شعر دیکھیے جس پر مولانا نے اعتراض کیا تھا:
نعرۂ زرد شیرے از دامان دشت
دشت و دراز بیتش لرزندہ گشت

اور اس شعر کی تبدیل شدہ صورت یہ ہے:

لہ شعر اقبل یہ ہے
ز آسان آگوں یم می چکد : بردل گرم و مادام می چکد

شیر برآمد پدید از طرف دشت
از خروش او فلک سرزنده گشت

مولانا نے لفظ دشت پہ بھی یہ کہہ کے اعتراض کیا تھا کہ یہاں دشت کا لفظ مناسب نہیں ہے
کیونکہ جہاں اورنگ زیب عالمگیر نماز پڑھ رہے تھے وہاں بقول اقبال ہر دخت پر طائر تسبیح خواں تھے
گویا وہ جگہ اجاڑ بیابان اور صحرا کی طرح نہیں تھی۔ اقبال نے یہ کہہ کر کہ دشت اوریشہ مراد بھی آتے
ہیں اور دشت کے لیے ضروری نہیں کہ بالکل خشک ہو سبھی شیرازی کا یہ شعر پیش کیا:

مپرس از آب و رنگ کو ہمارش

ہزاراں دشت لالہ دافدارش

اس کے بعد آپ لکھتے ہیں ”دشت در معنی آبادی و ویرانہ آیا ہے اور معنی کلیت کے پیدا کرتا ہے۔
رموز ہی میں اقبال کا ایک مصرع ہے:

از گل غربت زماں گم کردہ

مولانا نے اس کے بارے میں لکھا تھا کہ ”از گل“ بمعنی بدولت اچھے معنوں میں آتا ہے برے
معنوں میں نہیں آتا۔ اقبال نے جواب میں لکھا کہ ”بہارِ غم“ میں ٹیک چند بہار نے زیر لفظ گل یہ مجاورہ
بھی دیا ہے اور اشعار بھی دیئے ہیں مثلاً:

زیر دست چرخ بودن از گل بے فطرتی است

مولانا نے محفلے رنگیں بہ یک ساغر کند“ پر اعتراض کیا کہ بیان تشنہ ہے۔ اقبال نے سند
میں ناصر علی کا یہ شعر پیش کر دیا:

بہ ہفتا ذوق ملت گردش چشم قوی سازد

بہ یک پیما نہ رنگیں کردہ یک شہر محفل

اقبال کا مصرع ہے:

کور ذوقاں داستا نہا ساختند

”کور ذوق“ کی نسبت مولانا کا ارشاد تھا کہ بے مزہ ترکیب ہے۔ اقبال نے ظہوری اور ملا طغرا
نے مندرجہ ذیل اشعار سند کے طور پر پیش کیے:

چہ غم زیں عروس سخن را بستر
 کہ بر کور ذوقاں شود جلوه گر (ظہوری)
 کور ذوقاں زرقیض تر بیت
 جوں میجا مزاج دان سخن (ملاطفر)
 اقبال نے ادشت کی صفت بحر تلخ رو کہہ کے بیان کی:
 بود بحر تلخ رو یک سادہ دشت

مولانا نے غالباً اس پر بھی اعتراض کیا۔ اقبال نے پھر بہارِ عجم کے حوالے سے لکھا کہ ”تلخ رو بحر کی صفات میں آتا ہے“

”سازِ برق آہنگِ او نداشت“ پر مولانا کا ارشاد تھا کہ ”سازِ برق“ صحیح نہیں اقبال نے جواب میں کہا کہ مصرعے میں ساز کی صفت برق آہنگ ہے اور پھر بہارِ عجم کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا کہ زیر لفظ ساز برق آہنگ ساز کی صفت آتی ہے۔

ایک بڑا اعتراض مولانا کا اقبال کے اس مصرعے پر تھا:
 باز بانٹ کلمہ توحید خواند

جس میں اقبال نے لفظ ”کلمہ“ میں حرفِ دوّم بسکونِ لام استعمال کیا تھا۔ اقبال نے جواب میں ٹیک چند بہار کی ”البطل ضرورت“ کا حوالہ دیا اور لکھا ”مجھے یاد پڑتا ہے اس رسالے میں اس لفظ پر بحث ہے۔ بہت سے الفاظ جن کو اساتذہ نے تخریک اور بسکون دونوں طرح استعمال کیا ہے انہوں نے کمی کر دی ہے مثلاً، رَبِّ ارْتِ، رمضان، حرکت متوازی و قرآن وغیرہ۔ اس کا بسکون استعمال ہونا یقینی ہے۔ اسناد انشاء اللہ عرض کروں گا۔ جواہر الت ترکیب میں چار دفعہ بسکون آیا ہے۔“

اسی رموز ہی کی تمہید میں ایک شعر تھا:

فرد و قوم آئینہ یک دیگر اند

ہم خیال و ہم نشین و ہم سر اند

مولانا نے ہم خیال کی صحت پر شبہ کا اظہار کیا۔ اقبال نے فارسی کے ایک شاعر کا یہ شعر

سند کے طور پر پیش کر دیا :

یا دایا میکہ باہم آشنا بودیم ما
ہم خیال دہم صغیر و ہم نوا بودیم ما
لیکن بعد میں اپنے شعر کے مصرعہ ثانی کو یوں تبدیل کر دیا :
سلک و گوہر کہکشاں دا خزانہ

گویا مصرعے کو تبدیل کرنے کا سبب ہم خیال کی صحت پر شبہ کی موجودگی نہیں تھی بلکہ تشریحی انداز کی جگہ تشبیہ کا جادو چکا کر اقبال نے مصرعے کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔

اب اس سلسلے میں اقبال کے ایک اور مکتوب کا متعلقہ حصہ دیکھیے۔ موضوع زیر بحث یہ ہے کہ اقبال نے ”بادۂ نارساء“ کی ترکیب اور لفظ ”مینار“ استعمال کیا تھا مولانا نے ان پر اعتراض کیا ہوگا، اقبال کہتے ہیں : ”میری خامیوں سے مجھے ضرور آگاہ کیا کیجیے۔ آپ کو زحمت تو ہوگی لیکن مجھے فائدہ ہوگا۔“ ”بادۂ نارساء“ کے لیے مجھے کوئی سند یاد نہیں۔ ”بادۂ نارس“ یا ”میوہ نارس“ (بمعنی خام) کہتے ہیں۔ لفظ ”مینار“ غلط ہے۔ صحیح لفظ ”منار“ (یعنی منی کے) ہے۔ یہ الفاظ اس زمانے کی نظموں میں واقع ہوئے ہیں جس زمانے میں میں یہ سمجھتا تھا کہ لٹریچر میں ہر طرح کی آزادی لے سکتے ہیں، یہاں تک کہ بعض نظموں میں، میں نے اصولِ بحر کا بھی خیال نہیں کیا، اور اراداً ۳ اپریل ۱۹۱۹ء) اسی طرح کی بات ایک پہلے خط میں بھی اقبال مولانا کو لکھ چکے ہیں۔ یہ قوافی کے متعلق ہے اور اس کا ذکر ۳ اکتوبر ۱۹۱۸ء کے خط میں اوپر آچکا ہے۔

گویا شعر کے معاملے میں اقبال کی باریک بینی اور فنِ شعر کے مختلف پہلوؤں پر اقبال کی نظر نے اُس شخص کے اعتراضات کو بھی آنکھیں بند کر کے قبول نہیں کیا جسے وہ ”استادِ انگل“ کہتے تھے۔ جتنا احترام اقبال کے دل میں سید سلیمان ندوی مرحوم کا تھا اس سے کہیں زیادہ احترام وہ اپنے استاد مولوی میر حسن کا کرتے تھے۔

ایک بار انھوں نے سید محمد عبداللہ سے کہا کہ یورپ کا کوئی ایسا بڑا عالم یا فلسفی نہیں ہے، مشرق یا مغرب جس سے میں نہ ملا ہوں یا کسی نہ کسی موضوع پر بے حجب بات نہ کی ہو۔ لیکن نہ جانے کیا بات ہے شاہ جی سے بات کرتے ہوئے میری قوتِ گویائی جواب دے جاتی ہے، کبھی ایسا بھی

ہوتا ہے کہ اُن کے نقطہ نظر سے مجھے اختلاف ہوتا ہے لیکن دل کی بات بآسانی زبان پر لا نہیں سکتا۔
ایک بار انہی سید محمد عبداللہ کے اصرار پر اقبال نے اپنے چند اشعار انہیں سنائے آخری شعر تھا،

طور موجے از غبارِ خانہ اش

کعبہ را بیت المحرم کا شانہ اش

فقیر سید وحید الدین اس واقعے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ڈاکٹر صاحب نے جب یہ شعر پڑھا تو سید محمد عبداللہ موجے از غبار کی ترکیب سے سوچ میں پڑ گئے، آخر ہمت کر کے اعتراض جڑی دیا۔ بولے، ڈاکٹر صاحب موج بادہ اور موج آب، تو سنا تھا لیکن یہ موج غبار یا موج خاک کی ترکیب پہلی بار سنی ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے جواب دیا وہ سامنے شاہ جی کی لغت رکھی ہے اس میں ابھی دیکھے لیتے ہیں۔ چنانچہ لغت دیکھی گئی۔ موج خاک یا موج غبار کی ترکیب اس میں نہیں ملی۔

اس پر ڈاکٹر صاحب نے یہ کہتے ہوئے لغت بند کر دی کہ ”میں جس مفہوم کو بیان کرنا چاہتا ہوں اس کے لیے ہی الفاظ موزوں ہیں۔ دوسرے لفظوں سے میرے مفہوم کی صیح اور واقعی ترجمانی نہیں ہو سکتی۔“ سید صاحب کا بیان ہے کہ ڈاکٹر صاحب کی اس تاویل توجیہ اور دلیل سے میں مطمئن نہیں ہوا اور ایک دن موقع پا کر سیالکوٹ میں مولوی میر حسن صاحب کے سامنے اس بحث کو چھیڑ دیا۔ اس لیے انہوں نے سید محمد عبداللہ شاہ صاحب کی طرف خشکیں نگاہوں سے دیکھا۔ سید عبداللہ صاحب کہتے ہیں کہ میں اس بحث کا لطف اٹھانا چاہتا تھا اس لیے پوری بات کہہ کر دم لیا۔ مولوی صاحب نے شعر سنا تو فرمایا، اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے،

طور مشتبہ از غبارِ خانہ اش

ڈاکٹر صاحب اس پر فوراً بولے، میرا مقصد یہاں TRANSPARENCY گویا بطور کی ماتہ شفاف بیان کرنا ہے۔ حجم بتانا نہیں ہے۔ اس اصلاح کے بعد تو حتم متعین ہو جائے گا۔ اس کے

لے روزگار فقیر، جلد اول، نقش ثانی ۱۹۶۳ء صفحہ ۲۰۹۔

بلکہ فقیر وحید الدین صاحب نے یہ مصرع اسی طرح لکھا ہے لیکن میرا خیال ہے کہ ان سے سہو ہو گیا ہے۔ مولوی میر حسن صاحب نے یوں کہا ہو گا: طور مشتبہ از غبارِ خانہ اش

بعد انھوں نے سیرت نبویؐ کا وہ واقعہ بیان کیا کہ حضرت سیدنا علیؑ کرم اللہ وجہہ کوزمین پر مٹی پر لیٹے ہوئے دیکھ کر رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے انتہائی محبت کے ساتھ فرمایا:

”اُمُّکَ الْبُتْرَابِ!“

پھر انھوں نے سید محمد عبداللہ شاہ سے بطور استفہام پوچھا کہ کیا حضورؐ نے حضرت علیؑ سے اس طرح جو مخاطب فرمایا تھا وہ ازراہ مذاق و تفسن تھا؟ میرے بھائی! اس خطاب میں اشارہ تھا علیؑ کے ایشیا رنفس، فقر اور قوتِ ایسانی کی طرف جس نے انھیں اپنی خاک یعنی ذات اور جسم و جان پر اور تمام دنیوی خواہشات پر حکمرانی بخش دی تھی۔

ڈاکٹر صاحب نے کہا جس طرح ”الْبُتْرَابِ“ کا مفہوم خاک کا باپ سمجھنا درست نہیں اسی طرح یہاں ”مَاجِ الْبُتْرَابِ“ کو خاک کی لہر تصور کر لینا بھی صحیح نہیں ہے۔

ڈاکٹر صاحب کا یہ شعر

طور موبجے از غبارِ خانہ اش

مکعبہ را بیت المحرم کا شانہ اش

آج بھی ان کے مجموعہ کلام ”اسرارِ خودی“ میں کسی تغیر و اصلاح کے بغیر موجود ہے۔

لیکن یہ انہی مولوی صاحب کی تربیت کا اثر تھا کہ شروع میں اقبال فن کی باریکی کے معاملے میں اپنے اکثر مترجمین کے ساتھ بحث میں الجھ جایا کرتے تھے۔ بعد میں ایک مقام ایسا بھی آگیا کہ اس قسم کے بحث مباحثے کو محض تفسیع اوقات سمجھ کر وہ نظر انداز کر دیا کرتے تھے لیکن شروع میں یہ صورت نہیں تھی اور غالباً انہی مباحثوں ہی کا نتیجہ تھا کہ اقبال کے اندر خود انتقادی کی ایک ایسی کیفیت پیدا ہو گئی تھی کہ وہ اپنے اشعار کو اکثر نقد و نظر کی کسوٹی پر پرکھتے رہتے تھے اور یہ عمل اتنی شدت اور اتنی مدت تک جاری رہا کہ آج اقبال کے قریب قریب سارے متروک کلام اور ترمیم یافتہ مصرعوں اور اشعار پر مشتمل چھوٹی بڑی کئی کتابیں معرض وجود میں آچکی ہیں۔

ناہم تبدیلی آخر تبدیلی ہے۔ بعض دفعہ اس کی بدولت مصرع پہلے سے بہتر ہو جاتا ہے اور بعض دفعہ اس کے برعکس بھی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔

اقبال کا پہلا اردو مجموعہ کلام ”بانگِ درا“ ہے اور اس کی پہلی نظم کا عنوان ہے ”ہمالہ“ یہ نظم

مخزن، کے اولین شمارے (اپریل ۱۹۷۹ء) میں شائع ہوئی تھی۔ اس میں بارہ بند تھے۔ نظر ثانی کرتے وقت اقبال نے اس میں سے بعض بند حذف کر دیے۔ بعض میں تھوڑی بہت ترمیم کر دی اور بعض مصرعوں کی ترتیب بدل دی۔ آج اسی نظم کا پہلا بند اس صورت میں ہمارے سامنے ہے:

اے ہمالہ اے فصیل کشورِ ہندوستان چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں
تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشان تو جواں ہے گردشِ شام و سحر کے دریاں

ایک جلوہ تھا کلیم طورِ سینا کے لیے
تو تجلی ہے سہرا پا چشمِ بینا کے لیے

اس بند کا دوسرا شعر پہلے یوں تھا:

تجھ پہ کچھ ظاہر نہیں دیرینہ روزی کے نشان
تو جواں ہے دورِ شام و سحر کے دریاں

ترمیم نے جو شے پیدا کر دیا ہے وہ ظاہر ہے اور کسی بحث کا محتاج اس لیے نہیں ہے کہ دورِ شام و سحر کی ترکیب کے مقابلے میں گردشِ شام و سحر زیادہ مانوس اور زیادہ دلکش ترکیب ہے اسی بند کی ٹیپ کا شعر یہ تھا:

تری ہستی پر نہیں بادِ تغیر کا اثر خندہ زن ہے تیری شوکت گردشِ ایام پر
اس شعر کی جگہ یہ شعر لانا:

ایک جلوہ تھا کلیم طورِ سینا کے لیے
تو سراپا ہے تجلی چشمِ بینا کے لیے
اقبال کی جو دتِ طبع کی دلیل ہے۔ جہاں تک اصل شعر:

تیری ہستی پر نہیں بادِ تغیر کا اثر
خندہ زن ہے تیری شوکت گردشِ ایام پر

کا تعلق ہے اس کا پہلے دونوں اشعار کے ساتھ ربط معنوی کے علاوہ ایک ربط لفظی بھی موجود ہے لیکن اس کی جگہ نئے شعر:

ایک جلوہ تھا کلیم طورِ سینا کے لیے تو سراپا ہے تجلی چشمِ بینا کے لیے

کا پہلے کے دونوں اشعار کے ساتھ ربط لفظی باقی نہیں رہا۔ اب صرف ایک ربط معنوی ہے لیکن یہ ربط معنوی اتنا شدید اور حسین ہے اور اتنے تہ در تہ پہلوؤں کا حامل ہے کہ عدم ربط لفظی کی کمی محسوس ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ایک رسمی قسم کے ربط لفظی کو کھو کر ہم معنی اور مضمون آفرینی کی ایک کائنات پالی ہے۔ لفظ کو معنی پر اس طرح سے قربان کرنا اور وہ بھی آج سے ستر اٹھتر سال قبل اردو شاعر کے لیے ہر اعتبار سے ایک فال نیک سہتی۔ گویا اس وقت اردو شاعری پر جامی کا یہ مصرع اپنا پرتو ڈال رہا تھا۔

درائے شاعری چیزے دگر است

اس کھٹکے کو انگریزی شاعری کا براہ راست اثر بھی کہا جاسکتا ہے۔ بقول فرق رکاوٹ سے روانی پیدا کرنا انگریزی شاعری کا طرہ امتیاز رہا ہے اور اقبال کے ہاں یہ کمال فن اس کی اردو اور فارسی شاعری دونوں میں نظر آتا ہے۔ اس طرح کی مثالیں ہمارے پہلے کی نظموں میں بھی موجود ہیں۔ لیکن ان کا ذکر یہاں اس لیے مناسب معلوم نہیں ہوتا کہ ان نظموں کو اقبال اپنے متروک کلام کا حصہ بنا چکے ہیں۔

ویسے یہ شعر:

ایک جلوہ تھا کلیم طور سینا کے لیے

تو سراپا ہے تجلی چشمِ مینا کے لیے

اس نظم میں پہلے بھی موجود تھا لیکن دوسرے بند کی ٹیپ کا شعر تھا اور وہ بند یہ تھا:

تو تو ہے مدت سے اپنی سوز میں کا آشنا کچھ بتاؤں رازدارانِ حقیقت کا پستا

تری خاموشی میں ہے عہد سلف کا باجرا تیرے ہر ذرے میں ہے کوہِ المیس کی فضا

ایک جلوہ تھا کلیم طور سینا کے لیے

تو سراپا ہے تجلی چشمِ مینا کے لیے

گویا جہاں تک ربط لفظی کا تعلق ہے اس بند کے چار مصرعوں کے ساتھ یہ شعر پوری طرح مربوط تھا لیکن اقبال نے غالباً اس متروک بند کے پہلے اور تیسرے مصرعے میں پہلے بند کے مضمون کا اعادہ پسند نہ کیا اور اس طرح سے پورے چھ مصرعے قلمزد کر کے وہ مذکورہ شعر کو پہلے بند کی ٹیپ کے طور پر لے آئے جہاں وہ کوہ طور کی طرح چمک رہا ہے۔

اب اس نظم کا پانچواں بند دیکھیے:

جنبشِ موجِ نسیم صبح گہوارہ بنی جھومتی ہے نشہ ہستی میں ہر گل کی کلی
یوں زبانِ برگ سے گویا ہے اس کی خامشی دستِ گلچیں کی جھنک میں نے نہیں کھی کبھی

کہہ رہی ہے میری خاموشی ہی افسانہ مرا
کنجِ خلوت خانہ قدرت ہے کاشانہ مرا

اس بند کے دوسرے مصرعے کی ابتدائی صورت یہ تھی :

جھومتی ہے کیا مزے لے لے کے ہر گل کی کلی

ظاہر ہے کہ مزے لے لے کے ، ایک عامیانہ اور سامنے کا اندازِ بیان تھا۔ اس کی جگہ اقبال نے 'نشہ ہستی' کی ترکیب لاکے اسے صرف معنوی اعتبار ہی سے مصرعِ اول کے ساتھ مربوط نہیں کیا بلکہ جنبشِ موجِ نسیم صبح کی رعایت سے 'نشہ ہستی' کی ترکیب لاکر سارے شعر میں سرشاری کی ایک کیفیت پیدا کر دی ہے۔ یہ مصرع

یوں زبانِ برگ سے گویا ہے اس کی خامشی

پہلے یوں تھا :

یوں زبانِ برگ سے کہتی ہے اس کی خامشی

ترمیم کی وجہ ظاہر ہے جنبشِ موجِ نسیم صبح ، گہوارہ ، نشہ ہستی ، زبانِ برگ ، دستِ گلچیں ، افسانہ ، کنجِ خلوت خانہ قدرت ، کاشانہ ایسے الفاظ کے ساتھ اسی آہنگ اور کیفیت کا لفظ ہی زیب دے سکتا تھا اس لیے اقبال نے غالباً کہتی ہے ، کی جگہ 'گویا ہے' کو ترجیح دی۔

اب چھٹا بند ملاحظہ کیجیے :

آج یہ بند اس طرح سے بانگِ درا میں شامل ہے۔

آتی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی کوثر و تسنیم کی موجوں کو نرمانی ہوئی

آئینہ سا شاہدِ قدرت کو دکھلاتی ہوئی سنگِ رہ سے گاہِ بچتی گاہِ نکراتی ہوئی

چھیڑتی جا اس عراقِ دلنشیں کے ساز کو

اے مسافرِ دل سمجھتا ہے تری آواز کو

اور اس کی ابتدائی صورت یہ تھی :

نہر چلتی ہے سرورِ خامشی گاتی ہوئی آئینہ ساشا ہر قدرت کو دکھلاتی ہوئی
کوثر و تسنیم کی لہروں کو شرابی ہوئی ناز کرتی ہے فراڑ راہ سے جاتی ہوئی
اس ترمیم کو دیکھ کر مجھے آتش کا ایک شعر یاد آ رہا ہے:

بندش الفاظ جڑنے سے نیگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشِ مرصع ساز کا
اصا قبائل اپنے فن کی تشکیل میں اس مرصع سازی سے کبھی غافل نہیں رہے۔
”گلی رنگیں“ کا پہلا بند ہے:

تو شناسائے خراشِ عقدہ مشکل نہیں اے گلی رنگیں ترے پہلو میں شاید دل نہیں
زیبِ محفل ہے شریکِ شور و شِ محفل نہیں یہ فراغت بزمِ ہستی میں مجھے حاصل نہیں
اس چین میں میں سراپا سوز و سازِ آرزو
اور تیری زندگانی بے گدازِ آرزو

اس کا دوسرا مصرع پہلے یوں تھا:
واقعہ افسردگی ہائے طپید دل نہیں
اور چوتھا مصرع یوں تھا:

کیوں یہ تسکین خموشی زرا مجھے حاصل نہیں

اس ترمیم کے بارے میں غلام رسول مہر لکھتے ہیں: ”بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مختلف مصرعوں کی بندشیں پسند نہ تھیں اس لیے انہیں بدل دیا۔ لیکن مہر صاحب نے اس امر پر بحث نہیں کی کہ یہ بندشیں کیوں پسند نہیں تھیں۔ مہر صاحب کے اس نظریے سے اختلاف کی گنجائش نہیں کہ ”اب بند اسلوب بیان کے اعتبار سے بدرجہا بلند ہو گیا“ لیکن مذکورہ مصرعوں کی تبدیلی کے محرکات کیا رہے ہونگے اس سوال کو مہر صاحب نے نہیں چھیڑا۔

جب میں اسکول میں پڑھتا تھا تو ہمیں یہ بتایا گیا تھا کہ شعر کا قریب النثر ہونا معائب شعری میں شامل ہے اور اس ضمن میں اسکول کے اساتذہ اکثر یہ شعر ہمیں سنایا کر کے تھے:

ندان تو جملہ درد ہا نند چشمان تو زیرا بردا نند

لیکن میں سمجھتا ہوں کہ شعر کے قریب النثر ہونے کو معاًب شعری میں شامل کرنا صحیح نہیں۔ شاعری کا مطالعہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ایک شعر قریب النثر نہ ہو کر بھی معمولی شعر ہو سکتا ہے اور قریب النثر ہو کر بھی اچھا شعر ہو سکتا ہے۔ اقبال کے اکثر و بیشتر اشعار اسلوب بیان کے اعتبار سے قریب النثر شاعری کی ذیلی میں آتے ہیں اور وہ صرف بہت اچھے اشعار ہی نہیں ہیں بلکہ عظیم شاعری کے نمونے ہیں مثلاً:

خودی کو کمر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے

خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے؟

سیری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں

غلغلہ ہائے الاماں بتکدہ صفات میں

در اصل فارسی ترکیبوں اور بندشوں کی فراوانی کے باوجود اقبال کے کلام کا رجحان براہ راست انداز بیان کی طرف رہا ہے۔ اقبال کا یہ اسلوب اقبال کے ساتھ شروع ہو کے اقبال کے ساتھ ختم ہو گیا، اسی رجحان اور افتاد طبع کے تحت اقبال نے:

واقعتاً افسردگی ہائے طپید دل نہیں

اے گل رنگیں ترے پہلو میں شاید دل نہیں

کیوں یتسکین فراغت زرا تجھے حاصل نہیں

یہ فراغت بزم ہستی میں مجھے حاصل نہیں

کو ترجیح دی۔

اس نظم کے دوسرے بند کی ترسیم دیکھیے:

توڑ لینا شاخ سے تجھ کو ہر آئین نہیں یہ نظر غیر از نگاہ چشم صورت میں نہیں

آہ! یہ دست جفا جو گل رنگیں نہیں کس طرح تجھ کو یہ سمجھاؤں کہ میں گلچیں نہیں

آشنائے سوزِ قریا دِ دلِ مہجور ہوں

پھول ہوں میں بھی مگر اپنے چمن سے دور ہوں

اس کی جدید صورت میں اقبال نے پہلے چار مصرعوں کو توجوں کا توں رہنے دیا ہے لیکن ٹیپ

کے شعر کو انھوں نے یوں تبدیل کر دیا ہے:

کام مجھ کو دیدہ حکمت کے الجھیڑوں سے کیا
دیدہ بلب سے میں کرتا ہوں نظارہ ترا
میزی ناقص رائے میں پہلا شعر جسے اقبال نے رد کیا اُس شعر سے بہتر ہے جو اقبال نے بعد
میں شامل کیا۔

آشنائے سوزِ فریاد دلِ مہجور ہوں بھول ہوں میں کبھی مگر اپنے چین سے دور ہوں
لفظی اور معنوی دونوں اعتبار سے چاروں مصرعہ ہائے ماقبل کے ساتھ ہم آہنگ ہیں۔

نیا شعر :

کام مجھ کو دیدہ حکمت کے الجھیڑوں سے کیا
دیدہ بلب سے میں کرتا ہوں نظارہ ترا

لفظی اعتبار سے اوپر کے مصرعوں کے ساتھ ہم آہنگ ہی معنوی اعتبار سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ اور پھر
”الجھیڑوں کے لفظ کا صوتی آہنگ ان مصرعوں میں جن کا تانا بانا اقبال نے نگاہِ چشم صورت میں دستِ جفا؟
اور گلِ رنگیں ایسی ترکیبوں سے بنا ہے کسی طرح قابلِ قبول نہیں۔

’بانگِ درا‘ کے حصہ اول یعنی ۱۹۰۵ء تک کی اردو نظموں سے صرف سات نظمیں آفتاب،
’ماہِ نو‘، انسان اور بنیمِ قدرت، پیامِ صبح، ابر، ایک پرند اور جگنو، بچہ اور شمع ایسی ہیں جن میں اقبال
نے کوئی ترمیم نہیں کی۔ باقی چالیس نظموں میں ترمیمیں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہیں۔ میں یہاں صرف
چار نظموں، مرزا غالب، خفنگانِ خاک سے استفسارِ تصویرِ درد اور التجائے مسافر، کا ذکر کروں گا۔

مرزا غالب کا معاملہ خاصا دلچسپ ہے۔ دوسرا بند جو ابتدائی صورت میں یوں تھا:

معجزِ کلکِ تصور ہے یا دیواں ہے یہ یا کوئی تفسیرِ رمزِ فطرتِ انساں ہے یہ
نازشِ موسیٰ کلامی ہائے ہندوستان ہے یہ نورِ معنی سے دل افروزِ سخندانال ہے یہ

”نقشِ فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا“

کاغذی ہے پیرہن ہر سپیکرِ تصویر کا“

یہ بند معجزِ کلکِ تصور اور تفسیرِ رمزِ فطرتِ انساں ایسی جدید ترکیب کے باوجود بلند پایہ اندازِ
بیان کا حامل نہ ہو سکا۔ اور پھر نازشِ موسیٰ کلامی ہائے ہندوستان کی ترکیب در ترکیب اپنی ندرت

کے باوجود غرا بت کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ اس کے علاوہ غالب کے شعر کی تفہیم اس خصوصیت کی حال نہیں ہو سکی جو اقبال کے اس فن کا طرہ امتیاز ہے۔ اقبال کے فن تفہیم کا کمال یہ ہے کہ وہ تفہیم کرتے وقت شاعر کے منہ سے مصرع چھین لیتا ہے خواہ وہ نظیری ہو خواہ صائب، خواہ بیدل ہو خواہ غالب۔ لیکن مذکورہ تفہیم خاصی کمزور رہی ہے۔ اس لیے اس بند کی جگہ اقبال نے جو نیا بند شامل کیا اس سے اقبال صرف ایک بڑے شاعر کے طور پر ہی نہیں بلکہ ایک بڑے نقاد کے طور پر بھی ہمارے سامنے آتے ہیں اور وہ بند یہ ہے:

محفلِ ہستی تری بر ربط سے ہے سرمایہ دار جس طرح ندی کے نغموں سے سکوت کو ہمار
تیرے فردوسِ تمہیل سے ہے قدرت کی بہار تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالمِ سبزہ دار
زندگی مضمحل ہے تیری شوخیِ تحریر میں
تابِ گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں
اس نظم کے پہلے بند کی ترمیم بھی اقبال کے گہرے نقد و نظر کی حامل ہے جس میں انھوں نے
فکرِ انسان کو تری ہستی پہ یہ روشن ہوا
فکرِ انسان پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
کو
سے تبدیل کیا اور

روح تھا تو اور تھی بزمِ سخن پیکرِ ترا
تھا سرِ پا روح تو بزمِ سخن پیکرِ ترا
دید تیری آنکھ کو اُس حسن کی منظور ہے
صورتِ روح و رواں ہر شے میں جو مستور ہے
کو
اور
کویوں بنایا: دید تیری آنکھ کو اُس حسن کی منظور ہے
بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے

”خفہ گانِ خاک سے استفسار“ اپنی اولین صورت میں جب فروری ۱۹۲۲ء کے مخزن میں شائع ہوئی تو فنی اعتبار سے اس کا رنگ روپ ہی کچھ اور تھا۔ اقبال نے بعد میں اس کے تین بندوں میں خاصے شعر حذف کر دیے۔ بعض شعر نئے کہے بعض میں ضروری ترمیم کی۔ تب کہیں جا کے وہ اپنی اس کاوش سے مطمئن ہوئے۔

میں یہاں اس نظم کے ہر شعر پر بحث نہیں کروں گا۔ بلکہ صرف مثال کے طور پر دو ایک نمونے پیش کروں گا مثلاً اپنی اولین صورت میں اس نظم کے پہلے بند میں یہ اشعار بھی تھے :

کسبت سے آتا ہے ذہنِ حالِ منہ میں کچھ گاتا ہوا
پائے گرد آلود دیتے ہیں مسافت کا پتہ
کام دے دینا ہو چکا، اب نیند ہے آرام ہے
ہائے وہ آغازِ محنت جس کا یہ انجام ہے
دوسرے بند میں اس قسم کے اشعار تھے :

اے عدم کے رہنے والو! تم جویوں خاموش ہو
مے وہ کیسی ہے نشے میں جس کے تم مدھوش ہو
وہ ولایت بھی ہمارے دیں کی صورت ہے، کیا
شب وہاں کی کیا ہے صبح و شام کی رنگت ہے کیا
اور تیسرے بند میں اس طرح کے شعر تھے :

اس جدائی میں نہفتہ وصل کا ساماں ہے کیا
چشم بستہ سرمہ گو ہر پے انساں ہے کیا
اس نگر کی طرح کیا وال بھی ہے روزِ ناموت کا
کیا دہاں کی زندگی کو بھی ہے کھٹکا موت کا

ترمیم شدہ نظم میں اس طرح کے متعدد اشعار خارج کر دیے گئے ہیں اور نظم اب ایک فنی شہ پارے کے طور پر ہمارے سامنے ہے لیکن صرف یہ کہہ دینا کہ نظم کی قطعی صورت اس کی پہلی صورت سے بہتر ہے کافی نہیں ہے بالخصوص جبکہ نظم کے مرکزی خیال میں اقبال نے کوئی تبدیلی نہیں کی۔ مرکزی خیال اس نظم کا پہلے بھی یہی تھا اور اب بھی یہی ہے کہ :

تم بتا دو راز جو اس گنبدِ گرداں میں ہے
موت اک چھپتا ہوا کا شادِ انساں میں ہے

لیکن وہ کیا طلسم ہے، کیا معجزہ ہے جس نے اس نظم کو پہلے سے کہیں زیادہ معیاری اور زیادہ اثر انگیز بنا دیا ہے۔ کہنے کو تو اقبال نے کسی موقعوں پر کہا ہے کہ

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھو

یا نغمہ گجاؤ سن گجاؤ سخن بہانہ ایست

سوئے قطارِ می کشم ناقہ بے مہار را

یا نہ بینی خیر ازاں مرد خرد دست

کہ بر من تہمتِ شعر و سخن بست

لیکن میرے خیال میں یہ ایک بڑے فنکار کے شاعرانہ اسالیب بیان ہیں۔ ایک نقاد کی حیثیت سے شعر کی باریکی پر اقبال کی جو گہری نظر تھی اس کی ایک جملک STRAY REFLECTIONS میں دیکھیے۔ لکھتے ہیں :

”شاعری میں منطقی سچائی کی تلاش بالکل بے کار ہے۔ تخیل کا نصب العین حسن ہے نہ کہ سچائی۔“

شعر میں حسن کے متعلق جب بھی اقبال کی یہ رائے میرے سامنے آتی ہے، میرا ذہن لامحالہ اس کو والد کے اس اظہار خیال کی جانب مبذول ہو جاتا ہے :

FORM IS EVERYTHING. IT IS THE SECRET OF LIFE. START WITH THE
WORSHIP OF FORM AND THERE IS NO SECRET IN ART THAT WILL NOT
BE REVEALED TO YOU.

فارم یا ہیئت ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے متعلق یقیناً ایک سے زیادہ رائیں پیش کی جاسکتی ہیں لیکن اگر بقول اقبال شعر میں تخیل کا نصب العین حسن ہے تو حسن ہیئت کو نظر انداز کرنے سے معرض وجود میں نہیں لایا جاسکتا۔ اس صورت میں آتش کی مذکورہ رائے سے اختلاف کرنا دشوار ہے کہ

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

”تصویرِ درد“ اقبال کی ایک بہت ہی اہم نظم ہے جس کا پہلا شعر فارسیت سے بریز ہونے کے باوجود قریباً ہر عاشقِ کلام اقبال کی زبان پہ ہے :

نہیں منت کش تابِ شنیدن داستانِ میری

خوشی گفتگو ہے بے زبانی ہے زباں میری

یہ نظم جو ایک ترکیب بند ہے اپنی موجودہ صورت میں اُنہتر اشعار پر مشتمل ہے اور اس کے آٹھ بند ہیں۔ ابتدا میں اس کے دس بند تھے۔ نظر ثانی میں اقبال نے دو بند مکمل طور پر حذف کر دیے اور مختلف بندوں میں سے بھی بعض اشعار بحال دیے۔

مقامِ حیرت ہے کہ اقبال نے اس نظم میں سے یہ اشعار بھی خارج کر دیئے :

ہوئی ہے سرمہ آواز گولڈست خموشی کی
مری حیرت روانی سوز ہے اس درجہ لے ساقی
بگم بن بن کے آنکھوں سے نکلتی ہے فغاں میری
کہ مینا بن گئی آخر شراب ارغوان میری
ہو سکتا ہے اقبال لفظ ”گو“ اور ”اس درجہ“ کا استعمال میسب سمجھتے ہوں۔ میں بھی میسب سمجھتا
ہوں لیکن چند اور اشعار کو خارج کر کے اقبال نے اس نظم کے حسن کو مجروح کر دیا ہے مثلاً:
شرابِ عشق میں کیا جانے کیا تاثیر ہوتی ہے
یہ وہ مے ہے تکلم بن کے رہتی ہے زبانوں میں
زباں میری ہے لیکن کہنے والا اور ہے کوئی
بس لے ذوقِ خموشی رخصت فریاد دے مجھ کو
ان کے علاوہ چند اشعار اور دیکھیے اور یہ اس بند کے اشعار ہیں جو بانگ درا میں اس
شعر سے شروع ہوتا ہے :

ہویدا آج اپنے زخم پہاں کر کے چھوڑوں گا
لہو رو رو کے محفل کو گلستاں کر کے چھوڑوں گا

اس بند میں سے اقبال نے جو اشعار حذف کیے ہیں وہ یہ ہیں :

دکھا دوں گا میں لے ہندوستان نگہ و فاسد کو
نہیں بے وجہ وحشت میں اڑانا خاکِ زنداں کا
ابھی مجھ دل جلے کو ہمہ فیروز اور رونے دو
تعب ہے مری خاک وطن میں گھر بنایا ہے
اگر آپس میں لڑنا آج کل کی ہے مسلمانی
اٹھا دوں گا نقابِ عارضِ محبوب یک رنگی
پکڑ کر عجز کا دامن پہنچ عرشِ معلیٰ پر
عدو صبحِ صفائے دل کی ہے ظلمتِ تعصب کی
یہیں بے نور ہے محشر میں تو کیا خاک دیکھے گا
اکارت ہے بناوٹ سے ترار و ناخاروں میں
کہ اپنی زندگانی تجھ پہ قرباں کر کے چھوڑوں گا
کہ میں اس خاک سے پیدا بیاباں کر کے چھوڑوں گا
کہ میں سارے چین کو شبنمستاں کر کے چھوڑوں گا
وہ طوفاں ہوں کہ میں اس گھر کو ویراں کر کے چھوڑوں گا
مسلمانوں کو آخر نامسلمان کر کے چھوڑوں گا
تجھے اس خانہ جنگی پر پشیاں کر کے چھوڑوں گا
نگاہوں کو نظر اس بام کا زینا نہیں آتا
مقابلِ چشمِ نابینا کے آئینا نہیں آتا
کہ تجھ کو دیکھنا اسے دیدہ بینا نہیں آتا
کہ ہاتھ اس طرح وہ پوشیدہ گنجینا نہیں آتا

بنا آنکھوں کو جام اشک دل کو درد کا مینا
 مزہ جینے کا کچھ بے سا غر و مینا نہیں آتا
 بجھا دینا ہی اچھا ہے چراغِ زندگانی کا
 محبت میں جو مہر کے تجھے جینا نہیں آتا
 بنا اس راہ میں ذوقِ سفر کو ہمسفر اپنا
 اکیلے لطفِ سیر وادیِ سینا نہیں آتا
 تلاشِ خضر کب تک تشنہ زہرِ محبت ہو
 جیسے مرنا نہیں آتا اُسے جینا نہیں آتا
 دراصل اسی وقت یہ نظم جس صورت میں ہمارے سامنے ہے اس میں اس قسم کے قریب قریب
 تمام مضامین آگئے ہیں۔ اقبال اس راز سے آشنا تھے کہ کثرتِ معانی اور کثرتِ اشعار دو مختلف چیزیں
 ہیں اس لیے انھوں نے وہ تمام اشعار قلم زد کر دیے جن کا مفہوم کسی نہ کسی صورت میں نظم کے باقی ماندہ
 اشعار میں موجود تھا۔

داغ کے مرثیے میں سے اقبال نے جو اشعار خارج کیے وہ پھر ایک نکتہ رسِ نقاد کے طور پر اقبال
 کی تصویر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ اپنے استاد کے انتقال پر درد و غم کے عالم میں اقبال نے کہنے
 کو تو یہ کہہ دیا کہ :

جو ہر رنگیں نوائی پا چکا جس دم کمال
 پھر نہ ہو سکتی تھی ممکن میر ہمزرا کی مثال
 کہ دیا قدرت نے پیدا ایک دونوں کا نظیر
 داغ یعنی وصلِ فکر میرزا و دردِ میر
 یہ دونوں اشعار کمالِ شعر کے اعتبار سے بے مثال ہی لیکن اقبال پر بطور صاحبِ نقد و نظر
 اس حقیقت کے فاش ہونے میں دیر نہ لگی کہ کلامِ داغ فکرِ غالب اور دردِ میر تقی میر کا مقام اتصال نہیں
 ہے۔ چنانچہ انھوں نے داغ کے متعلق صرف وہی اشعار نظم میں رہنے دیے جن کا اطلاق سوائے داغ
 کے کسی اور کے کلام پر ہو ہی نہیں سکتا۔

اُنھیں گے آذر ہزاروں شعر کے بُتِ قانے سے
 مے پلائیں گے نئے ساقی نئے میخانے سے
 لکھی جائیں گی کتابِ دل کی تفسیریں بہت
 ہوں گی اے خوابِ جوانی تیری تعبیریں بہت

ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون
 اُسٹھ گیا نازکِ فغان مارے گا دل پر تیر کون

”البتجائے مسافر“ وہ نظم ہے جو اقبال نے یورپ جاتے ہوئے دہلی میں درگاہِ حضرت محبوبِ الہی پر کہی۔

اس نظم کے اشعار میں اقبال نے ترمیم تو نہیں کی لیکن متعدد بند نظم سے خارج کر دیے اور جو اشعار خارج کیے

ان میں خامی کوئی نہیں تھی لیکن ایک توان میں تکرار تھی اور دوسرے بندشیں چست نہیں تھیں مثلاً اسے
برادر محترم شیخ عطاء محمد کے متعلق یہ شعر خارج کر دیا:

وہ میرا پار بھی معشوق بھی برادر بھی کہ جس کے عشق سے جنت ہے یہ جہاں مجھ کو
اور اس کی جگہ یہ شعر رہنے دیا کہ انگوٹھی میں نگینے کی طرح نظر آ رہا ہے:
یہ میرا یوسف ثانی وہ شمع محفل عشق ہوئی ہے جس کی افق تقرار جاں مجھ کو
ایک اور شعر جو نہایت عمدہ شعر ہے:

بھلا ہر دلوں جہاں میں حسن نظم امی کا ملا ہے جس کی بدولت یہ آستیاں مجھ کو
غالباً اس لیے خارج کر دیا گیا کہ نظم کا موضوع آفاقی ہے اور اس میں مقامی رنگ پیدا کرنا اقبال کے مزاج
کے ساتھ ہم آہنگ نہ تھا۔ ویسے بھی کلام اقبال کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اقبال مقامی موضوعات میں ہمہ گیر
اور آفاقیت کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں اور جہاں موضوع ہی آفاقی ہو اقبال اسے قید مقامی میں لانا اعلیٰ
شاعری کے منافی سمجھتے ہیں۔ غالباً یہی انداز فکر اس شعر کو اس نظم سے خارج کرنے کا سبب بنا۔
اس نکتے کی ایک بہت عمدہ مثال "جواب شکوہ" میں ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ۳۱، کا موضوع
آفاقیت کا حامل ہے:

آئی آواز غم انگیز ہے افسانہ ترا
اشک بیتاب سے لبریز ہے پیما ترا
آسمان گیر ہوا نعرہ مستانہ ترا

اور اس میں اشعار اس طرح کے آئے ہیں:

تختِ فغفور بھی اُن کا تھا سریر کے بھی
یو نہی باتیں ہیں کہ تم میں وہ حمیت ہے بھی
اب تلک یاد ہے قوموں کو حکایت ان کی
نقش ہے صفو ہستی پہ صداقت اُن کی

چنانچہ اس میں سے مندرجہ ذیل بند جس میں علی گڑھ یونیورسٹی اور لیگ آف نیشنز کا ذکر آ گیا ہے
خارج کر دیا۔ یہ نہیں کہ علی گڑھ یونیورسٹی یا لیگ آف نیشنز کا ذکر کلام اقبال میں شجر ممنوعہ کی حیثیت

کہتا ہے بلکہ اس نظم میں اس کی گنجائش نہیں تھی
 کشورِ ہند میں کلیۃً ناکام کا بُت
 عربستان میں شفا خانۂ اسلام کا بُت
 اور لندن میں عبادتِ کدو عام کا بُت
 اور اس کے ٹیپ کے شعر:

بادِ آشام نئے بادِ نیا تم بھی نئے
 یعنی کعبہ بھی نیابت بھی نئے تم بھی نئے
 کو ذرا اسی ترمیم کے ساتھ ایک اور بند کی ٹیپ کا شعر بنا دیا اور وہ ترمیم یہ ہے کہ "یعنی" کعبہ بھی نیا
 کو "حرمِ کعبہ نیا" کر دیا۔ وجہ ظاہر ہے۔ یعنی کی یائے عربی کا دبنا اقبال کو ناگوار گزارا ہوگا۔ یہاں
 یہ ذکر بھی نامناسب نہ ہوگا کہ اسی نظم کے ایک مصرعے میں لفظ "عتابی" کا "ع" لفظ سے گر رہا تھا:
 ساحلِ بحرِ پرِ رنگِ فلکِ عتابی ہے
 اقبال نے نظر ثانی کے وقت یہ غلطی رفع کر دی اور مصرع یوں بدل دیا:
 رنگِ گردوں کا ذرا دیکھ تو عتابی ہے

"جواب شکوہ" میں ترمیموں کی تعداد خاصی زیادہ ہے لیکن اس نظم میں ان ترمیموں سے زیادہ
 اہم اشعار کی ترتیب میں تبدیلی ہے جس وجہ سے نظم کا حسن بیان کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے۔ یہاں میں
 صرف ایک مثال پیش کروں گا۔ ۳۰ نومبر ۱۹۱۲ء کو جب اقبال نے یہ نظم زمیں دارہ ٹرکس لطیف
 فنڈ ٹرسٹ کے جلسے میں پڑھی تو آخری بند یوں تھا:

مثلِ بوقعید ہے غنچے میں پریشان ہو جا
 رختِ بردوش ہوائے چمنستاں ہو جا
 شوقِ وسعت کے تو ذرے سے بیاباں ہو جا
 نغمہ موج سے ہنگامہ طوفاں ہو جا

بول اس نام کا ہر قوم میں بالا کر دے

اور دنیا کے اندھیرے میں اجالا کر دے

اس بات سے قطع نظر کہ تیسرے مصرعے کو انھوں نے

بے تنگ ایہ تو ذرے سے بیاباں ہو جا

کر دیا، قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس بند کو نظم کے آخر سے ہٹا کے پانچ بندوں کے اہرے لے

آئے اور آخری شعر کو اس طرح تبدیل کر کے

قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے

دہر میں اسمِ محمدؐ سے اجالا کر دے

مندرجہ ذیل بند کو فوراً اس کے بدلے آئے

ہو نہ یہ پھول تو بلبل کا ترنم بھی نہ ہو چمن دہر میں کلیوں کا تبسم بھی نہ ہو

یہ نہ ساقی ہو تو پھر مے بھی نہ ہو خم بھی نہ ہو بزمِ توحید بھی دنیا میں نہ ہو تم بھی نہ ہو

خیمہ افلاک کا استادہ اسی نام سے ہے

نبضِ ہستی پیشِ آئندہ اسی نام سے ہے

اور اس ترتیب سے دونوں بندوں میں وہ ربطِ معنوی پیدا کر دیا جو اس سے قبل ناپید تھا۔

یہ ایک بالکل الگ موضوع ہے اور اس سے یہاں بحث کرنا مقصود نہیں کہ اقبال کے یہاں بحریں

بالعموم قصاں اور حوالاں کیوں نظر آتی ہیں۔ وہی بحریں جو دوسرے شعرا کے کلام میں سیدھے سادے

طور پر سامنے آتی ہیں اقبال کے کلام میں قصاں دکھائی دیتی ہیں۔ یوں تو اقبال کے اکثر و بیشتر مصرعے

اس کیفیت سے لبریز ہیں خواہ اس کی وجہ ہم زیادہ تر LONG VOWELS کے استعمال کو قرار دیں۔

کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ

مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ

اس جلوہ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ

ایامِ جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ

بیتاب نہ ہو معرکہٴ بیم و رجا دیکھ

یا زیادہ تر SHORT VOWELS کو جیسے

پانی ترے چشموں کا ٹپتا ہوا سیماں مِرخانِ سحر تیری فضاؤں میں ہیں بنیاب

اے وادیِ لولاب

گر صاحبِ ہنگامہ نہ ہو منبر و محراب دینِ بندہٴ مومن کے لیے موت ہے یا خواب

اے وادیِ لولاب

لیکن جب اقبال اپنے کسی مصرعے میں ترمیم کرتے ہیں تو تبدیلی شدہ مصرعے میں یہ کیفیت رقص بالعموم ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ ابھی چند قبل جو دو ترمیم شدہ اشعار میں نے پیش کیے ہیں وہ میرے اس نظریے کی تائید میں مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن کہیں تبدیلی سے شعر کے حسن میں اضافہ نہیں ہوا۔

مثلاً اکتوبر ۱۹۱۶ء کے ”مخزن“ میں ”شہیدان طرابلس“ کے عنوان سے ایک نظم شائع ہوئی تھی۔ یہ نظم بعد میں ”بانگ درا“ میں ”حضور رمانما ب میں“ کے عنوان سے ایک نظم چھپی ہے۔ اس کے دوسرے بند کے بعد جو اس شعر پر ختم ہوتا ہے :

نکل کے باغ جہاں سے بزمِ بُر آیا
ہمارے واسطے کیا تحفہ لے کے تو آیا

پہلے یہ شعر کہا تھا :

کہا یہ میں نے کہ سچی خوشی نہیں ملتی
تلاش جس کی ہے وہ زندگی نہیں ملتی

اسے اقبال نے اب یوں تبدیل کیا ہے :

حضور دہر میں آسودگی نہیں ملتی
تلاش جس کی ہے وہ زندگی نہیں ملتی

اس تبدیلی میں مخاطب کے وقت اقبال نے ایک احترام کا پہلو تو پیدا کیا ہے لیکن وہ پہلو پہلے شعر میں بھی محذوف انداز میں موجود تھا اور ”کہا یہ میں نے“ سے بیان میں جو ایک ربط پیدا ہو جاتا ہے وہ موجودہ صورت میں پیدا نہیں ہو سکا اور اگر ڈرامائی کیفیت پیدا کرنا مقصود تھا تو جو ڈرامائی کیفیت پہلے موجود تھی اس میں کوئی خاص اضافہ نہیں ہوا۔ اس کے بعد کے شعر میں بھی اقبال نے تبدیلی کی ہے۔ وہ شعر اصل میں یوں تھا :

ریاضِ دہر میں ہیں یوں تو رنگِ رنگ کے بچول
وفا کی جس میں ہو بُو وہ کلی نہیں ملتی

اب پہلے مصرعے کی تبدیلی کے بعد شعر کی صورت یہ ہے :

ہزاروں لالہ و گل ہیں ریاضِ ہستی میں
وفا کی جس میں ہو بودہ کلی نہیں ملتی

میری ناقص رائے میں

ہزاروں لالہ و گل ہیں ریاضِ ہستی میں

سے پہلا مصرع

ریاضِ دہر میں ہیں یوں تو رنگ رنگ کے پھول

بہتر تھا۔ صرف یہی نہیں کہ وہ مصرع موجودہ مصرعے سے زیادہ حسین اور زیادہ چست ہے بلکہ اس میں ننگی اور موسیقی کی کیفیت بھی موجودہ مصرعے سے کہیں زیادہ ہے۔ رنگ رنگ نے فون غنہ کی ٹکڑا کرنے جو ایک غنائی کیفیت پیدا کی ہے اس سے ترمیم شدہ مصرع محروم ہے۔ غزلوں میں بھی ایسی ترمیمیں موجود ہیں اور جو نظمیں اقبال نے اپنے کلام میں سے حذف کر دی ہیں ان کی تعداد تو خاصی زیادہ ہے۔ لیکن 'بالِ جبریل' اور 'قربِ کلیم' کے اشعار میں اقبال نے کیا کیا ترمیمیں کیں ان کا مجھے سراغ نہیں مل سکا ہو سکتا ہے کہ ان میں ترمیمیں نہ کی ہوں اور اگر ہوئی ہوں تو وہ اشعار ترمیم سے قبل کہیں شائع نہ ہوئے ہوں۔ 'بالِ جبریل' کے ایک شعر کے متعلق اتنا ہی مجھے علم ہے کہ جب اقبال نے اپنی غزل:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسمان سمجھا تھا میں

آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

کہی تو وہ شعر اس میں شامل تھا اور جب "بالِ جبریل" شائع ہوئی تو وہ شعر اس غزل میں

نہیں تھا اور وہ شعر یہ ہے:

عرصہ محشر میں میری خوب رسوائی ہوئی

داورِ محشر کو اپنا راز داں سمجھا تھا میں

اسی طرح فارسی کلام میں بھی "اسرار و رموز" کے علاوہ اور کتابوں میں اشعار کی ترمیم کا پتہ مجھے

نہیں چل سکا۔ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کا ذکر اس مقالے کی تہذیب میں آچکا ہے۔ چند اور

ترمیمیں ملاحظہ فرمائیے:

’اسرارِ خودی، کے شروع ہی میں ایک شعر ابتدائی صورت میں یوں تھا:

بے نیاز از گوشِ امروز آدم
من صدائے شاعرِ فردا ستم

اس شعر کی ترمیم شدہ صورت یہ ہے:

نغمہ ام از زخمِ بے پروا ستم
من نوائے شاعرِ فردا ستم

میں تو اس ترمیم کے متعلق یہ کہوں گا کہ شعر زمین سے اٹھ کر آسمان تک پہنچ گیا ہے۔ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ ”صدائے شاعرِ فردا ستم“ سے ”نوائے شاعرِ فردا ستم“ کہیں بہتر ہے۔ صوفی اعتبار سے بھی، لفظی اعتبار سے بھی اور معنوی اعتبار سے بھی۔ شاعر جو کچھ کہتا ہے وہ صدا کی بہ نسبت نوا سے زیادہ قریب ہے اور پھر اس کے علاوہ وہ مقام حیرت ہے کہ اقبال نے شعر کی ابتدائی صورت میں آدم اور فردا ستم کا قافیہ کیسے گوارا کر لیا۔ یہ قافیہ غلط تو نہیں لیکن اس کی بدآہنگی کو اقبال نے مذاقِ سلیم نے چند لمحوں کے لیے بھی گوارا کر لیا ہو باعثِ استعجاب ہے۔

’رموزِ بے خودی، کی ابتدا میں ملتِ اسلامیہ کو خطاب کرتے ہوئے اقبال نے کہا تھا:

اے تراحقِ زبدۂ اقوامِ کرد
ختمِ بر تو دورۂ ایامِ کرد

بعد میں اسے یوں بنا دیا:

اے تراحقِ خاتمِ اقوامِ کرد
بر تو ہر آغازِ راجِ انجرامِ کرد

پہلے مصرعے میں لفظ ’زبدہ‘ cream کی خوب صورتی اور معنویت سے انکار نہیں، لیکن ملتِ اسلامیہ کے تعلق سے لفظ ”خاتم“ مرورِ ایام کے ساتھ ایک طرح سے جزوِ ادب اور جزوِ تمدن بن گیا ہے۔ اس معنی میں یہ لفظ محض لفظ نہیں رہ گیا ہے بلکہ ایک ایج اور ایک پیکر بن گیا ہے چنانچہ انتقالِ نبویؐ فوری طور پر اسی مفہوم کی تراکیب مثلاً خاتمِ الانبیاء یا ختمِ المرسلین کی طرف ہوتا ہے جس سے مفہوم سرلیغِ الفہم بھی ہو جاتا ہے اور دلکش بھی۔ ”زبدہ“ کے لفظ میں یہ بات نہ تھی۔ دوسرے مصرعے کی یہ

تبدیلی بھی انتخاب الفاظ کی ایک روشنی دلیل ہے۔

دراصل شاعری میں مقاصد کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے کر یا دوسرے معنی میں ادب برائے زندگی کے مفہوم سے مرعوب ہو کر ہم نے انتخاب الفاظ کی اہمیت کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ لفظ اور معنی کو ایک دوسرے کے ساتھ یک جان ہونا چاہیے جیسے کہ اقبال نے خود اپنے ایک اردو قطعہ میں اس مسئلے پر یہ کہہ کر روشنی ڈالی ہے:

عقل مدت سے ہے اس پیچاک میں الجھی ہوئی
روح کس جوہر سے ہے خاک تیرہ کس جوہر سے ہے
میری شکل مستی دسوز و سرود و درد و داغ
تیری شکل مے سے ہے ساغر مے ساغر سے ہے
ارتباط حرف و معنی اختلاط جان و تن ،
جس طرح انگر قبلا پوش اپنی خاکستر سے ہے

لیکن یہ ارتباط حرف و معنی کا کمال بھی اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب کہ الفاظ کو استعمال کرنے والا فنکار الفاظ کو استعمال کرنے کے فن میں ماہر ہو اور اسے اس مہارت کے برتنے کا سلیقہ حاصل ہو۔ فلا میر نے جب یہ کہا تھا کہ مصنف کا قلم ہی لفظ کی فہم کا فیصلہ کرتا ہے تو وہ دراصل اسی لفظ نگاہ کا اظہار کر رہا تھا کہ آئینہ ساز کو آئینہ سازی میں کمال حاصل ہونا چاہیے۔ آئینے میں سو قسم کی نزاکتیں پیدا کرنے ہی سے عکس ہزار طرح کی نزاکتوں کا متحمل ہو سکتا ہے۔ جامی نے اسی بات کو اپنے اذاز سے کہا ہے:

بقدر آئینہ حسن قومی نماید رو
درین کائنات نہ ہفتہ در رنگ است

اقبال کے سامنے خواہ اس کا اردو کلام ہو خواہ فارسی کلام ہمیشہ یہی معیار رہا ہے اور اسی معیار کے پیش نظر اقبال نے جہاں کہیں مناسب سمجھا ہے اپنے کلام میں ترمیم کی ہے۔ میں اپنے اس خیال کی تائید میں ایک اور مثال پیش کر دوں گا اور وہ بھی ”رموز بے خودی“ ہی میں سے ہے۔ ایک شعر اپنی ابتدائی صورت میں یوں تھا:

مسلمے از ماسوا بیگانہ

تا کجا زنجیری بُت خانہ

بعد میں نظر ثانی کے وقت اقبال نے صرف اتنی ہی تبدیلی کی کہ:

تا کجا زنجیری بُت خانہ

تا کجا زنجیری بُت خانہ

کو

بنادیا۔ غالباً یہ بیان کرنے کی ضرورت نہیں کہ بُت خانے کے ذکر میں زنجیر کا لفظ خارج کر دینے سے اور اُس کی جگہ زنجار کا لفظ لے آنے سے مصرعے کے حسن بیان اور حسن معنی دونوں میں کس قدر اضافہ ہو گیا ہے۔ اس ایک ذرا سی تبدیلی نے فن کار کی چابک دستی اور دقیق نظری دونوں کا ثبوت پیش کر دیا۔

اقبال نے اپنے کلام میں جو ترمیمیں کی ہیں اُن کی بنیادی قدر یہ ہے کہ اقبال نے معنی کی تقدیس کے ساتھ لفظ کی تقدیس کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور معنی میں تخلیقی صلاحیتیں پیدا کرنے کے ساتھ ہی ساتھ لفظ میں تخلیقی صلاحیتیں پیدا کرنے کے لیے بہ یک وقت شعور اور وجدان دونوں سے کام لیا ہے۔ اقبال مفہوم اور فکر دونوں کے مواد کو الفاظ کی کبٹی میں تپانے کے فن سے آگاہ تھے اور یہ مواد جب پگھلنے کے بعد شعر کے سانچے میں ڈھلتا ہے تو ہر قسم کی آلودگی سے پاک دھات ہو چکا ہوتا ہے

کلام اقبال میں ترمیموں اور تبدیلیوں پر بحث کرتے ہوئے مولینا غلام رسول مہر کہتے ہیں کہ ”اقبال صرف انہی نظموں کو محفوظ رکھنے پر رضامند تھے جو تعلیم و تربیت کے لحاظ سے کائنات انسانیت کے لیے مفید ہو سکتی تھیں یعنی جو اُن کے خاص پیغام خاص تعلیم اور حقائق حیات کی حامل تھیں اور جن کے ذبیحے سے انسان اپنے حقیقی وظائف و مقاصد بہتر طریق پر بجالانے کے اہل بن سکتے ہیں۔“ مجھے مہر صاحب کے اس محاکمے سے اختلاف ہے۔ اقبال نے اپنے کلام میں جو ترمیمیں کی ہیں اُن کی تہہ تک پہنچنے کے لیے مہر صاحب کا قائم کیا بواغ و غنہ شاید دور تک ہماری رہنمائی نہ کر سکے اور ممکن ہے اس مفروضے کو قبول کرنے سے ہم کلام اقبال کی ترمیموں کا ادراک حاصل کرنے میں قطعاً ناکام رہ جائیں۔ میرے نزدیک اس معاملے میں خود اقبال کی یہ رائے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے ہماری زیادہ بہتر طور پر رہنمائی کر سکتی ہے کہ :

”شاعری میں منطقی سچائی کی تلاش بالکل بے کار ہے۔ تجنیل کا نصب العین
حسن ہے نہ کہ سچائی۔“

اسی خیال کو الفاظ کی تبدیلی کے ساتھ اقبال ضربِ کلیم میں یوں بیان کرتے ہیں:
ہرچند کہ ایجادِ ممانی ہے خداداد کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد
خونِ رگِ معار کی گرمی سے ہے تعمیر میخانہٴ حافظ ہو کہ بتخانہٴ مہرِ آزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جو ہر مہین کھلتا
روشنِ شہرِ تیشہ سے ہے خانہٴ فرِ آزاد

ش ز ث

اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام

گوپی چند نارنگ

اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعے کے لیے خاص دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اسلوبیات لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک سرا لسانیات سے اور دوسرا سرا ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی اور جمالیاتی چیز ہے جبکہ لسانیات سماجی سائنس ہے، اور ہر سائنس معروضی اور تجرباتی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس لیے کہ تنقید کا منصب ادب شناسی ہے، اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذاتی اور جمالیاتی ہو یا معنویاتی، حقیقتاً تمام مباحث اُس لسانی اور ملفوظی پیکر کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں جس سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔ اسلوبیات اس موضوع کا معروض ہے، گویا یہ ادبی تنقید کا عملی حربہ ہے۔ اسلوبیات طریقہ کار ہے، کل تنقید نہیں۔ کوئی بھی طریقہ کار کل تنقید نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات اس کا دعویٰ بھی نہیں کرتی۔ یہ دوسرے طریقوں کی نفی بھی نہیں کرتی، چنانچہ اس کو اپنے طور پر بھی برتا جاسکتا ہے اور دوسرے طریقوں سے ملا کر بھی۔ لیکن اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجرباتی بنیادیں فراہم کرتی ہے، اور اس طرح ادب کے سر بستہ اظہاری رازوں کی گریں کھول سکتی ہے، یا تخلیقی عمل کے بعض پراسرار گوشوں پر روشنی

ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کر سکتی ہے جنہیں رد نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوبیات کے بارے میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ اسلوبیاتی مطالعے میں رہنما نظر (GUIDING INSIGHT) ادبی اور جمالیاتی ذوق یعنی تنقید ہی سے ملتی ہے لیکن اکثر و بیشتر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تجرباتی ذہنی رویے کے دوران ایسے ایسے امور پر نظر پڑتی ہے یا ایسے ایسے نکتے سوجھ جاتے ہیں جن کی مدد سے تنقید کی نئی راہیں سامنے آتی ہیں۔ تنقید اور اسلوبیات میں ادبی ذوق اور سائنسی رویے کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے ماہمی لین دین جاری رہتا ہے، اور اس طرح اسلوبیات تنقید سے جو کچھ لیتی ہے اس سے کئی گنا کر کے تنقید کو لوٹا دیتی ہے۔

ادب کا رشتہ یوں تو تمام انسانی علوم سے ہے۔ ادب انسانیت کی روح اسی لیے ہے کہ اس میں انسان کی تمام ذہنی کاوشوں کی پرچھائیاں دکھی جاسکتی ہیں اور ہر طرح کے اثرات کا عمل دخل جاری رہتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی معیاروں کی بنیادی اہمیت کے باوصف مختلف علوم سے مدد لی جاتی رہی ہے، مثلاً فلسفہ، مذہبیات، نفسیات، سیاسیات، عمرانیات وغیرہ سے ادبی تنقید کے مختلف دبستانوں میں مدد لی جاتی ہے، اس بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ لیکن ان علوم اور اسلوبیات میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ ان میں سے کسی کا موضوع براہ راست ادب یا ادب کا وسیلہ اظہار یعنی زبان نہیں ہے، جبکہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے، یعنی وہ انسانی اظہاری سپیکر جس کے ذریعے ادب بطور ادب کے مشکل ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطہ علم سے نہیں مل سکتی، بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا سب سے کارگر حربہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی عملی بنیاد ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

زیر نظر مضمون میں اقبال کی اردو شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کے صرف ایک پہلو یعنی صوتیاتی نظام کو لیا جائے گا۔ اسلوبیاتی مطالعے کی کئی سطحیں اور کئی پہلو ہو سکتے ہیں، مثلاً کوئی بھی فن پارہ اظہاری اکائی کے طور پر وجود میں آتا ہے۔ یہ

اکائی کلموں سے مل کر بنتی ہے جسے اظہار کی نحوی سطح کہہ سکتے ہیں۔ کلمے، لفظوں، لفظوں کے قلیل ترین حصوں یعنی صرفیوں (MORPHEMES) سے مل کر بنتے ہیں، جنہیں اظہار کی لفظیاتی یا صرفیاتی سطح کہہ سکتے ہیں اور یہ صرفیے بجائے خود اصوات کا مجموعہ ہوتے ہیں جنہیں اظہار کی صوتیاتی سطح کہہ سکتے ہیں۔ اس مضمون میں اظہار کی سب سے بنیادی سطح یعنی صوتیاتی سطح ہی کے بارے میں غور و خوض کیا جائے گا۔

صوت کے ضمن میں یہ بھی بات ہے کہ صوت کے معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا عمل اس سے اوپری سطح یعنی صرفیاتی سطح سے شروع ہو جاتا ہے اور کلمے کی نحوی سطح سے گزر کر فن پارے کی معنیاتی اکائی کے درجے تک پہنچ کر مکمل ہوتا ہے۔ صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے۔ لیکن اگر اس سے یہ فرض کر لیا جائے کہ آہنگ سے مراد معنی کی کئی نفی ہے۔ تو یہ بھی غلط ہوگا، کیونکہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آہنگ سے ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے اور یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کے ابتدائی دور کی نظم ”ایک شام“ (دریائے نیکر ہائیڈل برگ کے کنارے پر) ملاحظہ ہو:

خاموش ہے چاندنی تیسر کی	شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوافسروش خاموش	کھسار کے ہنر پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے	آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسون ہے	نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے	یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا	قدرت ہے مراقبہ میں گویا

اے دل! تو بھی خموش ہو جا

آغوش میں غم کو لے کے سو جا

اس نظم کو پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس میں سلاٹے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی تکرار سے بھی ابھاری گئی ہے۔ بادی النظر ہی میں معلوم

ہو جاتا ہے کہ یہ آوازیں س، ش، خ اور ف کی ہیں جو سات شعروں کی اس مختصر سی نظم میں ۳۵ بار آتی ہیں۔ کسی فن پارے میں خاص خاص آوازوں کا بغیر کسی شعوری اہتمام کے درآنا اتفاقی بھی ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کی غزل :

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

یا غالب کی غزل :

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میں صوتیاتی سطح پر آخر ایسی کون سی بات ہے کہ یہ غزلیں گلوکاروں میں ہمیشہ بے حد مقبول رہی ہیں، اور بعض نے تو ان کے ذریعے اپنی آواز کا ایسا جادو جگایا ہے کہ باید و شاید۔ وجہ ظاہر ہے کہ ان غزلوں میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے در و بست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آگیا ہے جو عام طور پر میٹر نہیں آتا ایسی مثالیں تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں مل جائیں گی، لیکن ان کی بنا پر کسی شاعر کے پورے صوتیاتی نظام کے بارے میں حکم نہیں لگایا جاسکتا، صوتیاتی آہنگ کا تعلق بہت کچھ شاعر کی افتادِ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعوری طور پر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر تمیر کی درد و سوز میں ڈوبی ہوئی نرم لے، درد مندی اور گھلتے رہنے کی کیفیت ان آوازوں سے متعلق نہیں ہو سکتی جن کے ذریعے غالب اپنی معنی آفرینی، فکری تہداری یا نفسیاتی اثرات بینی یا اسرارِ ازل کی گرہ کشائی کا جادو جگاتے ہیں۔ اسی طرح اقبال کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جرأت مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرواز کا حوصلہ اور بے پایاں تحریک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ اس نظام کی اہمیت اس میں ہے کہ اگر اس میں باطنی ارتباط نہ ہو تو شاعری کی ساری معنیاتی فضا درہم برہم ہو جائے، اور وہ رنگ نہ بن سکے جسے شاعر کی آواز یا اس کے شعری مزاج سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبال کے بارے

میں یہ بات عام طور پر محسوس کی جاتی ہے کہ ان کی آواز میں ایک ایسا جادو، ایسی کشش اور نغمگی ہے جو پوری اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملتی۔ ان کے لہجے میں ایسا شکوہ، توانائی بے پایانی اور گونج کی ایسی کیفیت ہے جیسے کوئی چیز گنبدِ افلاک میں ابھرتی اور پھیلتی ہوئی چلی جائے۔ اس میں دل نشینی اور دلآویزی کے ساتھ ساتھ ایک ایسی برش، روانی، تندی اور چستی ہے جیسے سرود کے کسے ہوئے تاروں سے کوئی نغمہ پھوٹ رہا ہو یا کوئی پہاڑی چشمہ ابل رہا ہو۔ آخر اس فطری نغمگی کا صوتیاتی راز کیا ہے یا اس کا تعلق کن خاص آوازوں سے ہے۔ یہ راز اگر ہاتھ آجائے تو اس سے اقبال کے پورے صوتیاتی نظام کی گرہ کھل سکتی ہے، لیکن اس کوشش میں :

شکست بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی کمتی پریت میں ہے

یا

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہیتا ہے

یا ”پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن“ کے آخری اشعار میں من کی دنیا، تن کی دنیا اور دھن دولت کی دھوپ چھاؤں والے اسلوب کو نظر انداز کرنا ہوگا کیونکہ یہ اقبال کے شعری اسلوب کا ایک رُخ یا ایک پہلو تو ہے، کل اسلوب نہیں۔ چنانچہ پوری شاعری کے صوتیاتی مزاج کے تجزیے کے لیے اقبال کے اس کلام کو سامنے رکھنا چاہیے جس سے اقبال کے شعری مزاج کی پہچان ہوتی ہے یا پھر پورے کلام کا تجزیہ مختلف جگہوں سے یوں کرنا چاہیے کہ اس کی صوتیاتی روح تک ہماری رسائی ہو سکے۔

نامناسب نہ ہوگا اگر سب سے پہلے اقبال کی بعض شاہکار نظموں مثلاً مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور خضر راہ کو لیا جائے، اور دیکھا جائے کہ کیا صوتیاتی سطح پر ان میں کوئی چیز قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے :

سلسلہ روز و شب، نقشِ گرِ حادثات
سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و ممات

سلسلہ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ
 جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبلے صفات
 سلسلہ روز و شب، سازِ ازل کی فغاں
 جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بزمِ ملکات
 تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
 سلسلہ روز و شب، صیغہ فی کائنات
 تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
 موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
 تیرے شبِ دروز کی اور حقیقت کیا ہے
 ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات !
 آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
 کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات !
 اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
 نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

اس بند کی وہ یک نوعی آوازیں جو ذہن میں ایک چمک سی پیدا کرتی ہیں اور
 دیرپا اثر چھوڑتی ہیں درج ذیل ہیں :

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ش	ح	ث
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ض	ل	ح
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ر	ح	ر
س	س	ہ	ذ	ز				ص	ف
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	س	ر	ز
س	س	ہ			ذ	ز			ل
					ہ		ر		ہ

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ر	ف
ہ	ر	ر	ہ		ہ	ر	ر		
ہ	ر	ر	ہ		ہ	ر	ر		
ر	ش	ر	ز		ر	ح	ہ		
ز	ر	س	س		ہ	ر			
ف	ز		ز		ہ	ہ			
ر	ہ	ث	ث		ر	ہ	ث		
خ	ر	ت	ت		ظ	ر	ف		
ش	ہ	ہ	ہ		ز	ل	خ	ر	ف

= کل ۱۱۸ بار

ادپر کے گوشوارے سے ظاہر ہے کہ ان میں زیادہ تر صفیری آوازیں ہیں یعنی ت س ش ز
 خ غ ہ۔ (ث ص ذ ض ظ یا ح کی آوازیں وہی ہیں جو س یا ہ کی ہیں جو سب صفیری ہیں)۔
 ان کے علاوہ دونوں مصوتی مصمتوں یعنی ل اور ر کو بھی اس میں لے لیا گیا ہے کیونکہ یہ
 سب کے سب VOCALIC یعنی مصوتی مصمتے یا مسلسل مصمتے کہلاتے ہیں، اس لیے کہ ان
 میں مصوتوں کی طرح تسلسل کی اور جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت ہے۔ اس بند میں
 اگرچہ بندشی آوازوں میں سے ت کی تکرار قافیے کی وجہ سے ہوتی ہے اور ب اور ک کا
 نیزم اور ن کا بھی استعمال ملتا ہے، لیکن ان آوازوں کی تکرار اس پیمانے پر نہیں جس
 پیمانے پر صفیری یا مسلسل آوازوں کی تکرار ملتی ہے۔ بندشی آوازیں ہوا کی بندش سے پیدا
 ہوتی ہیں۔ ان کے مقابلے پر صفیری اور مسلسل آوازوں میں فراوانی اور بے کرائی کا تاثر
 پیدا کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت پائی جاتی ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری
 ہے کہ اردو مصمتوں میں بندشی آوازوں کی تعداد نصف سے بھی زیادہ ہے۔ ان میں
 سے آدھے مصمتے سادہ ہیں اور آدھے ہککار۔ سادہ آوازیں اکثر زبانوں میں ملتی ہیں اور
 بڑی حد تک مشترک ہیں۔ لیکن اردو کا امتیاز ہککار اور معکوسی آوازوں سے پیدا ہوتا ہے

جو تعداد میں چودہ ہیں اور ان کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازیں تعداد میں صرف نو ہیں۔ اب اس روشنی میں اقبال کے یہاں یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اوپر کے سولہ مصرعوں میں ہرکار آوازیں صرف پانچ بار آئی ہیں جبکہ صفیری اور مسلسل آوازیں ایک سو اٹھارہ بار استعمال ہوئی ہیں! گویا ہرکار آوازوں کا چلن نہ ہونے کے برابر ہے، اور وہ بھی صرف دو شعروں میں :

ع جس سے دکھاتی ہے ذات زیر دہم مکملات
ع تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ

یعنی ہرکار آوازیں وہیں آئی ہیں جہاں ان کا استعمال ناگزیر تھا یعنی ضمیر میں یا فعل میں۔ اور یہ بات معلوم ہے کہ اردو کے افعال و ضماائر کا ڈھانچا سرتا سر زبانی ہے۔ اس بند کے نتائج پر یہ سوال بہر حال قائم کیا جاسکتا ہے کہ کہیں اس بند میں ان آوازوں کا وقوع کسی خاص وجہ سے تو نہیں، یا یہ محض اتفاقی تو نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمیں دھوکا ہو رہا ہو اور اقبال کے کلی صوتیاتی آہنگ سے ان نتائج کا کوئی بڑا تعلق نہ ہو۔ اس کا جواب دینے سے پہلے نظم کے دوسرے بندوں کے نتائج معلوم کر لینے چاہئیں :

بند	صفیری و مسلسل آوازیں	ہرکار و معکوسی آوازیں
پہلا بند	۱۱۸	۵
دوسرا بند	۱۰۹	۲
تیسرا بند	۱۶۸	۳
چوتھا بند	۱۲۳	۴
پانچواں بند	۱۱۳	۳
چھٹا بند	۱۲۳	۷
ساتواں بند	۱۱۶	۹

صفیری آوازوں کے استعمال کی یہ صوتیاتی لے آخری بند تک میں ملتی ہے۔ یہاں ان اشعار کے پیش کرنے سے مراد یہی ہے کہ مصرعوں کو پڑھتے ہوئے ان آوازوں پر نظر رکھی

جائے جو اس نظم کے صوتیاتی آہنگ میں نمایاں حیثیت رکھتی ہیں اور جن کے در و بست نے اس نظم کو معنیاتی اور صوتیاتی ہم آہنگی کا عجیب و غریب مرقع بنادیا ہے ذیل کے بند میں صفیری آوازیں ۱۱۲ بار اور ہکار آوازیں صرف ۶ بار آئی ہیں :

وادی کہسار میں غسرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب !
سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب !
آپ روانِ کبیر ! تیسرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نو ہے ابھی پردہٴ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اسکی سحر بے حجاب
پردہ اٹھاؤں اگر چہرہٴ افکار سے
لانہ کے گافرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب !
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر نا اپنے عمل کا حساب

نقش ہیں سب ناتمام، خونِ جگر کے بغیر نغمہ ہے سوداے خام، خونِ جگر کے بغیر !

(۶:۱۱۳)

اس پوری نظم کا صوتیاتی تناسب حسب ذیل ہے :

ہکار و معکوس آوازیں

صفیری و مسلسل آوازیں

تعداد اشعار

۳۹

۹۳۱

۶۴

گویا صفیری اور مسلسل آوازیں جو اردو میں ہیکار و معکوس آوازوں سے تعداد میں خاصی کم ہیں (۹: ۱۴) اقبال کے یہاں بین گنا سے بھی زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ اس تجزیے سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ صفیری اور مسلسل آوازوں کی کثرت اور ہیکار و معکوسی آوازوں کا انتہائی قلیل استعمال ہی شاید وہ کلید ہے جس سے اقبال کے نہاں خانہ آہنگ تک رسائی ہو سکتی ہے۔ چنانچہ اب اقبال کی بعض دوسری شاہکار نظموں پر بھی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ ذوق و شوق کے ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں!
حسن ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردہ وجود
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں!
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب!
کوہِ ضم کو دے گیا رنگِ برنگِ طیلساں!
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواج کا ظمِ نرم ہے مثلِ پرنیاں!
آگ بھی ہوتی ادھر، ٹوٹی ہوئی طنابِ ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں!

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی
ان اشعار سے بھی اُسی بات کی توثیق ہوتی ہے جو پہلے کہی جا چکی ہے۔ ہیکار آوازیں صرف
وہیں آتی ہیں جہاں فعل کی مجبوری ہے یا ایسے حرمت میں جو اردو کی بنیادی لفظیات کا
حصہ ہیں اور جن سے مفر نہیں۔ اس نظم کے باقی حصوں سے بھی اس مفروضے کی تصدیق
ہو جاتی ہے جس کا ذکر ہم پہلے سے کرتے چلے آ رہے ہیں۔

ذوق و شوق

ہکار و معکوسی

صفری و مسلسل

تعداد اشعار

۲۳

۲۵۱

۳۰

یہ دونوں نظمیں بال جبرلی سے تھیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر پہلے مجھ سے بانگ درا سے خضر راہ کو بھی دیکھ لیا جائے جو ان نظموں سے بارہ تیرہ سال پہلے لکھی گئی تھی۔ اس کا آغاز شاعر اور خضر کے مکالمے سے ہوتا ہے جس کے بعد مختلف عنوانات قائم کر دیے گئے ہیں۔ پہلے ایک بند پر نظر ڈال لی جائے۔ اس کے بعد پورا تجزیہ پیش کیا جائے گا:

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشہٴ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شبِ سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر جہاں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب !
جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار
موجِ مضطرب تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب !
رات کے افسوں سے طائرِ آشیانوں میں اسیر
انجمِ کم صنو گرفتارِ طلسمِ ماہِ تاب !
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیا خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحرِ زنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویاے اسرارِ ازل
چشمِ دلِ داہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب !

دل میں یہ سن کر بپا ہنگامہٴ محشر ہوا میں شہیدِ جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا

مختصر راہ

ہکار و معکوسی

۸۷

صغیری و مسلسل

۱۲۱۵

تعداد اشعار

۸۵

اقبال کی دوسری مشہور نظموں میں "طلوع اسلام"، "لینن خدا کے حضور میں"، ابلیس کی مجلس شوریٰ اور "شعاع امید" میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے۔ خضر راہ، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق کی طرح طلوع اسلام بھی ترکیب بند ہے۔ لینن خدا کے حضور میں مسلسل اور شعاع امید اور ابلیس کی مجلس شوریٰ بندوں میں منقسم نظمیں ہیں۔ "ساقی نامہ" البتہ مثنوی ہے جس میں مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے افعال کا استعمال بڑھ گیا ہے، جس سے ہکار و معکوسی آوازوں کی تعداد پر بھی اثر پڑا ہے۔ اگرچہ یہ پوری مثنوی کی کیفیت نہیں ہے، تاہم ہکار و معکوسی آوازیں کہیں قافیہ ردیف کی مجبوری کی وجہ سے تو کہیں بیان کی روانی کو برقرار رکھنے کے لیے در آئی ہیں۔ یوں بھی "پھر"، "بھی"، "مجھ"، "کچھ"، "تھا"، "تھی" بنیادی لفظوں کا استعمال مسلسل کلموں میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ آوازیں اقبال کے یہاں غزل کے شعروں میں بھی کہیں کہیں ناگزیر طور پر وارد ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے مصرعے ملاحظہ ہوں :

گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں	ع
نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ بحرِ خیزی	ع
بُرا نہ مان ذرا آزما کے دیکھ اُسے	ع
تو آبجو اسے سمجھا اگر تو چارہ نہیں	ع
خودی میں ڈوبتے ہیں پھر ابھر بھی آتے ہیں	ع
خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں	ع
اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے نمناک	ع
تری نگاہ فرد مایہ ماتھ ہے کوتاہ	ع

۴ گلا تو گونٹ دیا اہل مدرسہ نے ترا
 ۴ خدا بندے سے خود پوچھے باتیری رضا کیا ہے
 ۴ جب عشق سکھاتا ہے آداب خود آگاہی
 ۴ مگر بات کہ میں ڈھونڈتا ہوں دل کی کشاد
 ۴ آدم کو سکھاتا ہے آداب خداوندی
 ۴ مسائل نظری میں الجھ گیا ہے خطیب

اقبال کے یہاں ہرکار اور معکوسی آوازوں کے قلیل استعمال کی خصوصیت کو ذہن نشین کرنے کے لیے اقبال کا تقابل کسی ایسے شاعر سے کرنا ضروری ہے جس کا پیرایہ بیان بول چال کی زبان سے قریب ہو اور جس کے یہاں ہرکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال فطری طور پر ہوا ہو۔ اس سے یہ اندازہ بھی کیا جاسکے گا کہ اردو میں ان آوازوں کے فطری استعمال کا اوسط کیا ہے اور کیا اقبال کے یہاں اس سے واقعی کوئی انحراف ملتا ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ ہمارے بڑے شاعروں میں بول چال کی زبان سے قریب ہونے کا شرف میر تقی میر کو حاصل ہے۔ ان کے یہاں سینکڑوں غزلیں ایسی ہیں جن کے ردیف و قوافی میں بھی ہرکار و معکوسی آوازیں آزادانہ استعمال ہوتی ہیں :

ہم تو اک آدھ گھڑی اٹھ کے جدا بیٹھیں گے ... کھا بیٹھیں گے، چھپا بیٹھیں گے
 میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ ... سمجھا کچھ، ٹھہرا کچھ
 بود نقش و نگار سا ہے کچھ ... اعتبار سا ہے کچھ، پیار سا ہے کچھ
 موم سمجھے تھے ترے دل کو سو پتھر نکلا ... دفن نکلا
 خوش وہ کہ اٹھ گئے ہیں داماں جھٹک جھٹک کر ... کھٹک کھٹک کر، ٹٹک ٹٹک کر
 دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا ... کوٹا گیا، چھوٹا گیا
 بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا ... توڑا، تھوڑا
 میر کے یہاں ایسی غزلیں بھی ہیں جو ٹپریاٹ پر ختم ہوتی ہیں :
 آٹوب دیکھ چشم تری سر رہے ہیں جوڑ ... موڑ موڑ، پھوڑ پھوڑ

ہوا ہے خواب سونا آہ اس کروٹ سے اس کروٹ ... ٹٹ ٹٹ ، کھٹ کھٹ
 دل دلیں میں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ ... نٹ کھٹ ، جگھٹ
 لیکن اگر صرف ایسی غزلوں کو سامنے رکھا جائے تو نتائج مبالغہ آمیز نکلیں گے۔ کیونکہ
 اول تو قافیے اور ردیف میں آوازوں کے استعمال کے شعوری ہونے کا امکان ہوتا ہے ،
 دوسرے یہ کہ ایک بار جب ایسی آوازیں مطلع کے قافیے ردیف میں آپڑیں تو باقی اشعار
 میں ان کا التزام واجب ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اگر صرف ایسی غزلوں کا تجزیہ کیا جائے تو میر
 کے کلام میں ان آوازوں کے تناسب کی نہایت مبالغہ آمیز تصویر سامنے آئے گی۔ بہتر یہ
 ہے کہ بعض دوسری غزلوں کو لیا جائے اور ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کو ردیف
 و قوافی سے ہٹ کر دیکھا جائے :

تعداد اشعار	ہکار و معکوسی آوازیں
۱۵	۲۴
۹	۱۴
۹	۲۷
۳۳	۶۵

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا تناسب تقریباً دو
 آوازیں شعر ہے۔ پورے کلیات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ تناسب کچھ زیادہ ہی نکلے گا، اس سے
 کم ہرگز نہیں۔ اس سلسلے میں کلام غالب کو دیکھنا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، اختصار کی
 خاطر ہم نے غالب کی غزلوں کے اتفاقی تجزیے پر اکتفا کیا جس کی تفصیل حاشیے میں درج ہے۔

۱۷ دیوان غالب طبع برلن			
ص	۳۱	تعداد اشعار	۱۳
۳۰	۵۲	ہکار و معکوسی آوازیں	۲۱
۵۲	۵۳	۱۱	۱۱
۶۴	۶۵	۵	۵
۱۰۰	۱۰۱	۱۴	۱۴
۱۲۲	۱۲۳	۱۷	۱۷
۱۶۰	۱۶۱	۱۵	۱۵
۲۰۰	۲۰۱	۶	۶
		۸۹	۸۹

اس تجزیے سے یہ حقیقت سامنے آئی کہ غالب کے کیا نوے اشعار میں معکوسی اور ہکارتی آوازیں نو اسی بار آئیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے یہاں بھی جنہیں اپنے گفتہ فارسی اور مستعار "نقش ہائے رنگ رنگ" پر ناز تھا، ان آوازوں کے استعمال کا تناسب تقریباً ایک آواز فی شعر ہے۔ میر اور غالب کے اس تناظر میں دیکھیے تو ان آوازوں کے استعمال کے سلسلے میں اقبال کی صوتی انفرادیت کی حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے :

میر : ہکارتی و معکوسی آوازیں فی شعر ۲

غالب : ہکارتی و معکوسی آوازیں فی شعر ۱

اقبال : ہکارتی و معکوسی آوازیں فی شعر ایک سے کم

ان نتائج سے ظاہر ہے کہ میر جن کے ہاں ہکارتی و معکوسی آوازوں کا استعمال تقریباً فطری ہے، ان کی بہ نسبت غالب کے یہاں ان آوازوں کا استعمال آدھا اور اقبال کے یہاں سب سے کم ہے۔ ان نتائج کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاید اقبال کے یہاں۔ ہکارتی و معکوسی آوازوں کے استعمال کا تناسب اردو شاعری میں سب سے قلیل ہے۔ اب اس کو صغیری و مسلسل آوازوں کے استعمال سے ملا کر دیکھیے تو حیرت ہوتی ہے کہ عربی فارسی لفظیات کا ذخیرہ جو اقبال کا سرمایہ امتیاز ہے، وہی غالب کے لیے بھی وجہ افتخار تھا، لیکن مشترک سرچشمہ لفظیات کے باوصف دونوں کے یہاں اس کے پہلو بہ پہلو ہکارتی و معکوسی آوازوں کے استعمال کی کیفیت میں خاصا فرق ہے۔

غالب کے صوتی آہنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے پروفیسر مسعود حسین نے ان کے یہاں صغیری آوازوں کے استعمال پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ ان کا بیان ہے "ان (غالب) کی فارسی گوئی اور فارسی دانی کا اثر ان کے ریختے پر بھی نمایاں ہے۔ اردو شعری زبان کو انہوں نے ذوق کی محاورہ بندی سے نکال کر عجیبی لالہ زاروں میں لاکھڑا کیا ہے"

۱۷ مسعود حسین خاں "غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار

غالب اور اقبال میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ اقبال کے رموز و علامت میں بڑی تعداد ایسے الفاظ کی ہے جن میں صغیری اور مسلسل آوازیں نمایاں طور پر استعمال ہوتی ہیں، یا پھر ایسی آوازیں آتی ہیں جو منہ کے اگلے حصوں سے ادا ہوتی ہیں:

شاہین مشرق شمع و شاعر شعاع روشنی شفق شعلہ فقر
فرشتے فرمان فقیہ خودی و خدا عقل و عشق ارض و سما ذوق و شوق
زمان و مکان سوز و ساز درد و داغ جستجو و آرزو شہر و جستجو شکوہ
شکایت تسلیم و رضا ابلیس و آدم نیمان و صدف زلیت مسجد ملا
مدرسہ صوفی خانقاہ کلیسا مرد و مومن شمشیر و سنان طاف و دباب
نرگس نالہ بلبل لالہ صہرا چسرا غزالہ

اس خصوصیت کی توثیق ان لفظوں سے بھی ہوتی ہے جہاں اقبال کئی لفظوں کے معنوی سیٹ میں ایک کا انتخاب کرتے ہیں، مثلاً وہ شہباز اور عقاب پر شاہین کو ترجیح دیتے ہیں، یا جنت، بہشت اور فردوس میں سے فردوس کا زیادہ استعمال کرتے ہیں، یا شمس، خورشید اور آفتاب میں سے وہ زیادہ آفتاب کے حق میں ہیں۔ (اگرچہ اس انتخاب میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کا بھی ہاتھ ہے جس کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا)۔ یہاں اس بات کی وضاحت مقصود ہے کہ صغیری و مسلسل آوازوں کا استعمال تو غالب کے یہاں بھی کثرت سے ہوا ہے، لیکن اقبال کی لئے حرکی اور رجائی ہے جبکہ غالب کا تفکر حزنیہ ہے اور اس میں الم ناکی کی کیفیت ہے۔ اس کیفیت کے اظہار میں منہ کے اگلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں کے بجائے منہ کے پچھلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں یا مسوع آوازوں سے مدد لی ہے، مثلاً ذیل کے اجزائے کلام غالب کے پسندیدہ الفاظ ہیں اور ان میں گ، ج، د، غ، ب اور م کی جو نمایاں حیثیت ہے وہ ظاہر ہے:

دل و جگر زخم جگر جگر داری کا دعویٰ دعوتِ مژگاں نگاہ بے محابا
بت بیدار گم ستم گر جاں غم گسار غارت گر جس وفا درد چراغِ محفل
داغِ دل درد بے دوا مرگِ تمنا رگِ جاں رگِ سنگ سنگِ گراں

بوسے گل گل نغمہ موج محیط بے خودی سیلابِ گریہ سیلابِ بلا حلقہ گرداب
بندِ غم ساغرِ خانہ نیرنگ رنجِ نومسیدی جادو تلافیِ لہے ساقی غمِ آوارگی
ہے صبا۔

غالب اور اقبال کے صوتیاتی آہنگ کا بنیادی فرق مصوتوں سے زیادہ مصوتوں کے استعمال میں کھلتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین نے صحیح اشارہ کیا ہے ”غالب کا کمال لفظ اور ترکیب میں ظاہر ہوتا ہے صوتی آہنگ میں نہیں۔ وہ لفظ کی تہ داری اور ترکیب کی پہلو داری سے اکثر اوقات صوتی آہنگ کی کمی کو چھپائے جاتے ہیں۔“ اقبال کے یہاں یہ کیفیت نہیں۔ ان کے یہاں صوتی آہنگ کی کمی کا احساس قطعاً نہیں ہوتا۔ آخر اس کی کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ ان کے اشعار کو کہیں سے پڑھیے، ان میں عجیب و غریب ننگی کا احساس ہوگا، گویا لفظوں میں موسیقی سموی ہوئی ہے۔ آخر غالب کے صوتی آہنگ کی وہ کون سی کمی ہے جو اقبال کی آواز تک پہنچ کر دور ہو گئی ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ غالب کا فن معنی آفرینی کا رمزیہ فن ہے۔ ان کا فنی سانچا غزل کا شعر یعنی دو مصرعوں کی محض ذرا سی زمین ہے جس میں وہ جہاں معنی آباد کر دیتے ہیں۔ اگرچہ اقبال کی شاعری بھی رمزیہ امکانات رکھتی ہے لیکن ترغیبِ عمل کی پیغامی شاعری ہونے کی وجہ سے اس کے فنی سانچے وسیع ہیں۔ اقبال کی اکثر غزلوں میں بھی نظموں کے تسلسل کا لطف ہے۔ غالب کے یہاں رمزیہ فنی رویے کی وجہ سے نحوی ڈھانچے میں خاصی تخفیف ہو گئی ہے اور افعال تو خاصے بچڑ کر سامنے آتے ہیں۔ اس اختصار و تخفیف کا منفی اثر خاص طور پر طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں پر ہوا ہے۔ اقبال کے یہاں اظہاری وسعت اور ربطِ بیان کی وجہ سے اکثر فعل اور کلمے کے دیگر لوازم بغیر تخفیف کے نظم ہوئے ہیں، اور ان کی وجہ سے طویل مصوتوں کی فرادانی پیدا ہو گئی ہے۔ مثال کے طور پر کلیاتِ اقبال سے ایک اتفاقِ تجزیے کے بیس اشعار میں طویل یا غنائی مصوتے ۳۳۶ بار آئے ہیں۔

۱۔ مسعود حسین خاں ”غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ“ مشمولہ بین الاقوامی غالب

سینار ۱۹۶۹ء ص ۲۰۵۔

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آلباس مجاز میں : سات شعر : ۱۱۷ طویل مصوتے : اوسط ۱۲۷
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے پامیرا : پانچ شعر : ۱۰۲ = = : ۲۰۴
اس سے ثابت ہے کہ اقبال کے یہاں فی شعر کم از کم سولہ طویل مصوتوں کے استعمال کا امکان ہے۔ اس اعتبار سے غالب کا کلام دیکھیے تو مایوسی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر دیوان غالب کے اتفاقی تجزیے سے جو اوسط ملتا ہے، وہ ۱۱، ۶، ۵ طویل مصوتے فی شعر کا ہے۔ ذیل کی غزلوں کے اوسط سے اسے مزید جانچا گیا :

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز : اشعار ۹ : طویل مصوتے ۸۸

سادگی پر اس کے مرجانے کی حسرت دل میں ہے : اشعار ۷ : ۹۸

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی : اشعار ۹ : ۹۹

YAD

FO

اوسط فی شعر ۱۱

۱۔ کلیات اقبال اردو، طبع غلام علی، لاہور، ص ۷۰، ۷۱، ۱۴۰، ۱۴۱، ۲۱۰

421 : 42. : 542 : 542 : 791 : 79. : 822 : 822 : 851 : 85. : 881 : 88. : 811

۱۷ + ۱۳ + ۱۴ + ۱۸ + ۲۳ + ۱۹ + ۲۲ (طول / غنائی مصوٰتے) ۹۷۹، ۹۷۸

$$14 + 14 + 12 + 11 + 11 + 11 + 12 + 19 + 19 + 18 + 2.$$

+ ۱۴ + ۱۶ کل ۳۳۶ بیس اشعار میں - اوسط فی شعر ۱۶۸

۴۲ دیوان غالب طبع برلن

1. 100 11 100 11

12 : 12 : 12 : 9 : 12

نکل ۱۱۶ اشعار ۱۰ اوسط ۴۶ فی شعر

گویا غالب کے یہاں طویل مصوتوں کے وقوع کا امکان گیارہ سے بارہ طویل مصوتے فی شعر سے زیادہ کا نہیں۔ غالب کی جس کم آہنگی کا ذکر پروفیسر مسعود حسین نے کیا ہے، عین ممکن ہے کہ اس کی ایک وجہ طویل مصوتوں کی کفایت ہو۔ لیکن ابھی اس بارے میں پوری تصویر سامنے نہیں آئی۔ غالب کے یہاں طویل مصوتوں کی کفایت اور اقبال کے یہاں ان کی فراوانی کا پورا اندازہ اسی وقت لگایا جاسکتا ہے جب اس بارے میں میر کا اوسط بھی سامنے ہو :

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں . . .	: اشار	۱۵	: طویل مصوتے	۲۸۲
کچھ کرو فکر . . .	: " "	۹	: " "	۱۰۱
سختیاں کھینچیں سو کھینچیں . . .	: " "	۹	: " "	۱۴۰
				<hr/>
				۵۲۳
				<hr/>
				۳۳
				<hr/>

ادست فی شعر ۱۶

اب ان تینوں شاعروں کے یہاں طویل مصوتوں کے استعمال کی جو تصویر مرتب ہوتی ہے وہ یوں ہے :

میر	: طویل مصوتے فی شعر	۱۶
غالب	: " "	۱۱
اقبال	: " "	۱۶

اس تقابلی تجزیے سے یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ طویل مصوتوں کے معاملے میں اقبال غالب سے خاصے آگے ہیں اور میر کے ہم پلہ ہیں۔ اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ اردو کا ایک عام رجحان ہے کہ غنیت صرف طویل مصوتوں ہی کے ساتھ وارد ہوتی ہے۔ نغمگی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جواہریت ہے، وہ محتاج بیان نہیں۔ اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا عجوبہ بنا دیا ہے،

در اصل یہ ہے کہ طویل و غنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبال کے یہاں زنانے دار صفیری و سلسلہ دار "مسل" آوازوں کی آسمانی کیفیات کے ساتھ مربوط و ممزوج ہو کر سامنے آتی ہیں۔ اقبال کے یہاں صفیری و مسل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط و امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبال کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دلآویزی، توانائی، شکوہ اور آفاق میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے نحرک و تموج اور امنگ و دلولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہا جاسکتی ہے۔

اقبال کا لفظیاتی نظام

شمس الرحمن فاروقی

اقبال بڑے شاعر تھے اس میں کوئی کلام نہیں، لیکن وہ بڑے شاعر کیوں تھے اس سوال کا کوئی مفصل اور قرار واقعی جواب نہیں مل سکا ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ اس سوال کے جواب میں عام طور پر جو مختلف باتیں کہی گئی ہیں وہ اگرچہ دواہم مکاتب فکر کی نمائندگی کرتی ہیں لیکن ان باتوں سے مسئلہ پوری طرح حل نہیں ہوتا۔ ایک مکتب فکر (جس کے فیصلے اقبال کی زندگی ہی میں معجزہ ہو چکے تھے) ان کی عظمت کا راز ان کے افکار اور فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی یا اسلامی نظریات میں تلاش کرتا ہے۔ خود ہمارے زمانے میں اقبال کو قوم پرست یا عاشقِ رسول یا انسانی قدروں کا علم بردار وغیرہ ثابت کرنے کی کوششیں اسی مکتب فکر کے موجودہ نمائندوں کی مختلف مساعی کی آئینہ دار ہیں۔ اس مکتب خیال کا اتفاق اس بات پر ہے کہ اقبال کی عظمت ان فکری عناصر کی مرہون بنتا ہے جو ان کی شاعری میں جاری و ساری ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان عناصر کی دریافت میں مختلف نقادوں نے مختلف باتیں کہی ہیں۔ کوئی ان کی اسلام پسندی کو بنیادی اہمیت کا حامل بتاتا ہے تو کوئی ان کے فلسفہ منجودی کا پرستار ہے۔ کوئی ان کے تصور انسان کا نام لیا ہے تو کوئی ان کے عشقِ رسول کی مالا جپتا ہے۔ کوئی ان کے سیاسی افکار کو قوم پرستانہ ثابت کرنے کی دھن میں گرفتار ہے اور ان کی قوم پرستی میں ان کی بڑائی کے نشانات تلاش کرتا ہے تو کوئی ان کے نقیصہ کا گرویدہ ہے۔ دوسرا مکتب فکر ان نقادوں کا ہے جو اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت تو دیتا ہے لیکن انہیں کہ اس گروہ کے نقادوں اور اول الذکر طبقے کے لوگوں میں کوئی خاص فرق نہیں، سوائے اس کے کہ اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت دینے والے نقاد ان کے شکوہ الفاظ، آہنگ کی بلندی اور

تنوع، استعارہ و تشبیہ کی چمک دکھ، غالب و بیدل کے آن پر اثر وغیرہ کے بارے میں سرسری باتیں کہہ کر تان و بیں توڑتے ہیں کہ اقبال بڑے مفکر تھے۔

مشکل یہ ہے کہ بڑا مفکر اور بڑا شاعر ہم معنی اصطلاحات نہیں ہیں بلکہ بعض اوقات تو یہ متضاد اور متضاد اصطلاحات کی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ سارتر نے بودیئر پر کتہ چینی کرتے ہوئے لکھا کہ بودیئر کی سب سے بڑی ناکامی یہ تھی کہ اس نے حق اور صداقت کے ایک ذاتی تصور کو حاصل اور قائم کرنا چاہا جب کہ اس کے یہ تصورات باطل اور غیر حقیقی تھے۔ اس پر کسی نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ سارتر یہ سمجھ کر گیا کہ بودیئر شاعر تھا اور بطور شاعر اسے حق تھا کہ اس کا فلسفہ نقلی یا غیر اصلی PHONEY ہو۔ مراد یہ ہے کہ فلسفے کی صداقت شاعری کو سچا نہیں بناتی اور شاعری کی سچائی فلسفے کی صداقت کو نہیں ثابت کرتی۔ یہ دونوں چیزیں الگ ہیں ممکن ہے کہ کسی بڑے شاعر کے یہاں ایسے فلسفیانہ افکار مل جائیں جن کی کم و بیش صداقت پر اکثر لوگوں کا اجماع ہو و کم و بیش میں نے اس لیے کہا کہ کسی چیز کی مکمل صداقت پر اکثر لوگوں کا کیا اتھوڑے سے لوگوں کا بھی اجماع ناممکنات میں سے ہے) لیکن کسی بڑے شاعر کے یہاں قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود ان لوگوں کے لیے باعث تسکین تو ہو سکتا ہے جن کے لیے یہ افکار قابل قبول یا مستحسن ہیں لیکن یہ اس بات کا ثبوت نہیں ہو سکتا کہ قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود تمام بڑی شاعری کی لازمی صفت ہے۔ میں اس مسئلے کی تفصیل میں گیا تو اصل موضوع سے دور جا پڑوں گا۔ لیکن پھر بھی اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ فلسفیانہ افکار کے ساتھ قابل قبول کی ہی شرط اتنی ٹیڑھی کھیر ہے کہ یہ بہت کم لوگوں کے گلے سے اتر سکے گی، اس معنی میں کہ فلسفیانہ افکار یا موضوعات کا قابل قبول ہونا کسی آفاقیت کا حامل نہیں ہوتا۔ کوئی بات کسی کو سچی معلوم ہوتی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ وہ سب کو ہی سچی معلوم ہوگی لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ بعض بہت ہی عمومی باتوں کو بہت ہی عمومی بیانات کا جامہ پہنا دیا جائے تو سب لوگ اس پر متفق ہو جائیں مثلاً یہ کہا جائے کہ پانی زندگی کے لیے ضروری ہے تو اس پر اتفاق رائے ہو جائے کے امکانات ہیں لیکن ایسی باتیں زیادہ تر دندان تو جلد درہنڈ ہی کی مصداق ہوتی ہیں۔ اقبال میں یہ خوبی ضرور ہے کہ ان کے یہاں تقریباً ہر کتب فکر کے لوگ اپنی اپنی فلسفیانہ سچائیاں ڈھونڈ لیتے ہیں۔ لیکن یہ خوبی کسی شاعرانہ خوبی یا عظمت کی بھی ضامن ہے، مجھے اس میں کلام ہے۔

موضوعات یا افکار کی خوبی یا گہرائی کی بنا پر اقبال کو بڑا شاعر کہنے والے نقادوں سے یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ اگر مثلاً، قوم پرستانہ افکار یا عشقِ رسول کے باعث اقبال بڑے شاعر ہیں تو پھر ان میں اور ان دوسرے شعرا میں جنہوں نے کم و بیش یہی کام کیا ہے، کیا فرق ہے اور ان تمام شعرا کو اقبال کے شانہ بہ شانہ بٹھادیے میں انہیں کیا جہز ہو سکتا ہے۔ اب یا تو ہمارے نقاد اقبال اور چکبست اور محسن کا کوری کو ایک ہی درجے کا شاعر مانیں یا یہ کہیں کہ اقبال نے اپنے افکار کو بہتر شاعرانہ لباس میں پیش کیا ہے لہذا وہ بہتر شاعر ہیں بہتر شاعرانہ لباس یا پیرایہ انہما کا ذکر ہوتے ہی یہ بات ماننا پڑے گی کہ خود ان کے نقادوں کے نقطہ نظر سے بھی فوقیت افکار کو نہیں بلکہ پیرایہ انہما کو ہے لیکن اس مسئلے کا حل پھر بھی نہ ہو سکے گا کہ پیرایہ انہما کی وہ کون سی خوبیاں ہیں جو اقبال کو بڑے شاعروں میں بھی ممتاز کر دیتی ہیں۔ یہاں صرف شکوہ الفاظ، بلند آہنگی، استعارہ و تشبیہ وغیرہ کی بکھتی فہرست تیار کرنے سے کام نہیں چلے گا، کیونکہ یہ خوبیاں تو عام شاعروں کی عام خوبیاں ہیں۔ ان کو مدون کرنے اور مثالوں کے ذریعہ انہیں ظاہر کرنے سے صرف اتنا فائدہ ہوگا کہ موازنہ انہیں ودبیر کی طرح اعلیٰ مثالوں کے ڈھیر لگ جائیں گے، لیکن خود اقبال کا اختصا صی کارنامہ کیا ہے۔ یہ ثابت نہ ہو سکے گا نارسطونے اپنی کتاب اخلاقیات میں تنقیدی طریق کار کی دستوں اور حدود کو محض ایک جملے میں بند کر دیا ہے جب وہ کہتا ہے کہ ”پڑھے لکھے آدمی کی پہچان یہ ہے کہ اشیا کے ہر طبقے میں صرف اسی حد تک قطیعت کی تلاش کرے جس حد تک موضوع کی نوعیت اس قطیعت کی اجازت دیتی ہے۔“ اس سے ظاہر ہے کہ تنقید میں طبیعی علوم کی سی قطیعت تو نہیں ہو سکتی (اور طبیعی علوم بھی پوری طرح قطعی نہیں ہیں، جیسا کہ کارل پاپر نے دکھایا ہے) لیکن اس میں اتنی قطیعت تو ضرور ہونا چاہیے کہ دو شعرا میں فرق واضح ہو سکے۔ اگر محض موضوع کی عمدگی یا اسلوب کے بارے میں عام باتیں کہہ دی جائیں گی تو اس کوئی طالب علموں کو ضرور فائدہ ہوگا لیکن شاعر اور شعر کی صحیح تعین قدر نہ ہو سکے گی۔

شعر میں بیان کردہ افکار کو قابل قبول سمجھنا اور اس وجہ سے شعر کو اچھا کہنا دراصل شاعری کے تفاعل اور اس کی حقیقت سے انکار کرنا ہے۔ شاعرانہ سچائی کی شرطیں وہ نہیں ہیں جو سائنسی سچائی کی ہیں۔ رچرڈز نے یہ بات آج سے برسوں پہلے بہت وضاحت سے بیان کر دی تھی کہ شعری بیانات کا قابل قبول ہونا وہ مفہوم نہیں رکھتا جو فلسفیانہ یا سائنسی حقائق کے قابل قبول ہونے کا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں

سچائی و اخلاقی ضرورت یا صحیح پن کی مرادوں ہے۔ وہ چیز سچی یا داخلی طور پر ضروری ہے جو تجربے کے بقیہ حصے سے ہم آہنگ ہے اور اس کے ساتھ مل کر ہمارے منظم ذہنی رد عمل کو براہِ گنجتہ کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اس کی تفصیل اس نے ایک اور کتاب میں یوں بیان کی ہے: ”شاہسری جن بیانات سے بنتی ہے وہ اس میں محض اپنے آپ کے لیے (یعنی اپنی سچائی کی وجہ سے) نہیں بلکہ اس وجہ سے ہیں کہ وہ ہمارے احساسات پر اثر انداز ہو سکیں۔ اس لیے ان کی سچائی کو مضمون بحث میں لانا یہ سوال اٹھانا کہ وہ صداقت کے حامل ہونے کا دعویٰ کرنے والے بیانات کی حیثیت سے سمجھنا تو جس کے مستحق ہیں ان کے تفاعل کے بارے میں غلط فہمی ہے نہ کہ یہ ہے کہ شاعری کے اکثر نہیں تو بہت سے بیانات یا احساسات اور رویوں کے اظہار یا ان کو براہِ گنجتہ کرنے کے ذرائع کی حیثیت نہ کہ اصول و نظریات کے کسی بھی نظام میں اضافے کی غرض یا نوعیت رکھتے ہیں۔ بیانیہ شاعری کے مطالعے میں اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا خطرہ بہت کم ہے لیکن نام نہاد فلسفیانہ یا تفکر آتی شاعری کے مطالعے میں غلط فہمی اور غلط بحث کا خطرہ بہت بڑا ہے.....“

تعجب ہے کہ اس واضح اور بنیادی سچائی کی روشنی میں بھی ہمارے نقاد اقبال کے افکار کی بھول بھلیاں میں سر ٹکراتے پھرتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ اقبال نے اپنشد سے کیا سیکھا، برگ ماں سے کیا حاصل کیا، انسان کے تصور میں کیا اضافے کیے، مرد مومن کو کون سا تاج پہنایا وغیرہ اور سب سوالات اپنی جگہ پر اہم ہی لیکن وہ اس لیے اہم ہیں کہ اقبال ایک بڑے شاعر تھے، اس لیے نہیں کہ ان سوالات کے جواب میں اقبال کی عظمت کے دلائل موجود ہیں۔ موضوعات اور افکار کا مطالعہ کرنے والی تنقید انڈے کے پہلے ہی مرغی کو حلال کرنا یا شاعری کو پڑھے بغیر اس میں بیان کردہ خیالات کو پڑھنا اور پڑھنا چاہتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ، اور شاعروں سے زیادہ اقبال کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال کر ان کی شاعری پر توجہ صرف کی جائے کیونکہ اردو کے تمام شاعروں رہ بشمول غالب اسے زیادہ اقبال کے یہاں ایسے خیالات کی فراوانی ہے جن کے بارے میں یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انھیں شاعری سے الگ کر کے بھی دیکھا جاسکتا ہے اور ان کی صحت یا گہرائی یا وسعت پر بحث ہو سکتی ہے۔ شاعری تو آسانی سے گرفت میں آتی رہتی ہے لیکن ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان پر نعرہٴ مکیہ لگانے کے لیے کسی خاص SKILL یا مطالعے

کی ضرورت نہیں پڑتی اس لیے ہم سب اس آسان کام کو بحسن و خوبی انجام دینے کا بیڑا اٹھائے پھرتے ہیں۔

اقبال کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال دینے کی دعوت یہ مفہوم نہیں رکھتی کہ وہ افکار جھوٹے ہیں۔ اس کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ان افکار کا جھوٹا یا سچا ہونا غیر اہم ہے۔ اقبال کے افکار پورا اتنی زیادہ بحث ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ اردو کے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بہت جلد خود کو منوالیتی ہے اور اسے تجزیے اور تدقیق کی ضرورت کم سے کم پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ لوگ شاعرانہ خوبی کو سامنے کی چیز سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ اقبال کے اردو فارسی کلام میں اتنی طرح کے اور اتنی جگہ کے تقورات و نظریات ایک دوسرے کے شانہ بشانہ جلوہ افروز ہیں کہ ہر طرح کا قاری ان کے یہاں اپنے لیے قابل قبول مال ڈھونڈ نکالتا ہے۔ چنانچہ فاشنرم کا نام لیا ہو یا انسانی آزادی کا علم بردار، صوفی ہو یا انتہائی، مشرق کا پرستار ہو یا مغربی فکر کا دلدادہ، سیدھا سادہ مسلمان ہو یا اصل کا خاص سومناتی، قرآن و حدیث میں تفکر و تدبیر کرنے والا ہو یا مارکس و لینن کا مرید، ہر شخص کی جھولی بھرنے کے لیے ان کے یہاں جو ہر ریزے موجود ہیں۔ موصوفی اور فکر کے اسی تنوع کے باعث یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے اپنے تعصبات کو ترک کر کے شاعر اقبال کے اسرار میں غوطہ زن ہوں اور جس چیز کو ہم ظاہر و باہر سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں، اس کی گہرائیوں میں اتریں۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب اقبال کی شاعری اتنی آسانی سے خود کو منوالیتی ہے تو پھر اس کی چھان بین اور تجزیے کی ضرورت کیا ہے؟ ان کے افکار ہی کے میدان میں گھوڑے کیوں نہ دوڑائے جائیں، خاص کر جب کہ اس عمل میں فکری موثر گائیوں کے امکان زیادہ ہیں۔ اس کا پہلا جواب تو یہی ہے کہ اقبال کی اہمیت قائم ہی اسی وجہ سے ہوئی کہ وہ شاعر ہیں۔ لہذا ان کی شاعری کو ترک کر کے کسی بھی چیز کو اختیار کرنا چاہیے وہ جذباتی طور پر ہمارے لیے کتنی ہی خوش گوار کیوں نہ ہو، ادبی مطالعے کے ساتھ بے انصافی کے علاوہ خود اقبال کے ساتھ بے انصافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کے افکار جس شکل میں بھی ہمارے سامنے ہیں وہ ان کی شاعری ہی کے مرہونِ منت ہیں۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ انہیں افکار کو کسی اور پیرایے میں بیان کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اقبال کے افکار و آثار

رہ جائیں۔ وہ ”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ ہو یا ”طلوع اسلام“ یا ”ساقی نامہ“ یا ”مسجد قرطبہ“ کسی بھی نظم میں کوئی ایسا خیال نہیں ہے جسے خالص اقبال کی ملکیت کہا جاسکے یا جس کے بارے میں یہ دعویٰ ہو سکے کہ اگر یہ خیال اقبال اس نظم میں نہ رکھتے تو دنیا اس سے محروم رہ جاتی۔ ان خیالات میں جدت، لذت، حسن جو کچھ بھی ہے وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہ اقبال کی زبان میں بیان ہوئے ہیں، ورنہ ان کا کوئی PATENT اقبال کے پاس نہیں تھا۔ وہ ہم آپ ہوں یا اقبال کا بڑے سے بڑا شارح، ان خیالات کو نظم سے الگ بیان کیا جائے تو اقبال کی نظم نہیں، بلکہ ایک نسبتاً پاکیزہ روح بیان وجود میں آئے گا۔ میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ ”جبریل و ابلیس“ جیسی نسبتاً مادہ نظم کا بھی کوئی لفظی ترجمہ ایسا ممکن ہے کہ پوری نظم اس میں برقرار رہے۔ میسر جواب یہ ہے کہ اگرچہ یہ درست ہے کہ اقبال کی شاعری بہت جلد اپنی عظمت یا خوبی کو اپنے آپ منوالیتی ہے لیکن تنقیدی طریق کار کا تقاضا یہ ہے کہ خود اس بات کی وجہ تلاش کی جائیں کہ یہ شاعری اتنی تیزی سے متاثر کیوں کرتی ہے اور پھر یہ کہ اس کو دوسرے شعرا سے کس طرح ممتاز کیا جائے یعنی وہ کیا اسلوبیاتی یا اظہاری خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اقبال کی انفرادیت ثابت ہو سکتی ہے؟ آخری سوال اس لیے اہم ہے کہ اچھے اور بُرے شاعر کے درمیان حداثہ اعلیٰ اکثر یہی انفرادیت ہوتی ہے کیوں کہ شاعری کے مجرد خواص یعنی استعاراتی اور علامتی طرز اظہار، جدیدیاتی الفاظ، ابہام وغیرہ تو ہر اچھے شاعر کے یہاں کم و بیش موجود ہی ہوتے ہیں۔

اگر اقبال کی فکری انفرادیت ان کی شاعرانہ انفرادیت کے تحت نہ رکھی جائے بلکہ اسے قائم بالذات مان لیا جائے تو پھر اقبال کے کلام کی مفصل شرح یا ان کی نظموں کی توضیح کافی ہے، اصل کلام کے مطالعے کی ضرورت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی وہ کیفیت ہے جس میں اسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ بقول جارج اٹکینز ممکن ہے ادب کے بغیر زبان قائم ہو سکے لیکن زبان کے بغیر ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برائے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید امثال اور یکتا ہوتی ہے۔ یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اورسانی ترتیب، حتیٰ کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔ ہمارے نقادین اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے اسی وجہ سے انہوں نے شعر میں حسن اور تناسب اور لفظی و

معنوی ہم آہنگی کی بجائیں اٹھائیں۔ افسوس کہ انھوں نے ان مسائل کو فکری اساس نہ عطا کی اور بعد میں
کنے والے نقادوں نے ان کی عمارت کو منہدم کرنے کے لیے جو منطقی دلائل استعمال کیے وہ مقدمین
کے یہاں فکری اساس کی کمی کے باعث بہت کارگر ثابت ہوئے۔ ابن خلدون سے لے کر نکات الشعر
میں میر کے منتشر خیالات اس بات کی دلیل ہیں کہ زبان کو شعر بلکہ شاعری کا سرچشمہ اور بنیاد سمجھنا
ہماری شعریات کا ایک حقہ تھا۔ یہی وجہ تھی کہ زبان کے تفصیلی محاکے پر قدرت ہونا استاد بننے کی
پہلی شرط رہا ہے۔ آتش کا شاعری کو مرصع سازی کہنا زیادہ بنیادی حقیقت تھا اور اس حقیقت کے نظر انداز
ہو جانے کی وجہ سے جگر کو ”کاری گران شعر“ پر طنز کرنے کا موقع ملا۔ جگر صاحب کو یہ خیال نہیں
رہا تھا یا ان کے زمانے میں لوگ اس بات کو کھول چکے تھے کہ اگر شعر میں اثر نہیں ہے تو اس کی وجہ
یہ نہیں کہ شاعروں کی جگہ ”کاری گران شعر“ نے لے لی ہے بلکہ یہ ہے کہ کاری گری کا فن شاعروں
نے بھلا دیا ہے۔ بقول جارج اسٹینر ”ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیا ہے
کہ زبان جب موسیقیاتی امکانات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ
ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس کاری گری
سے ہوتا ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔ موجودہ زمانے میں ان حقائق کی دوبارہ
چھان بین ان نقادوں اور مفکروں کی مرہون منت ہے جنہوں نے شاعری کی زبان اور شاعرانہ زبان پر
سانیاں طریقوں سے غور و خوض کیا ہے۔ ان میں ماسکوسینائی مکتب MOSCOW LINGUISTIC
CIRCLE کے اراکین، خاص کر رومان جیکوبسن ROMAN JAKOBSON کا نام قابل ذکر ہے۔ جیکوبسن کا کہنا ہے کہ وہ ماہر لسانیات
جو زبان کے شاعرانہ تفاعل سے ناواقف ہے اتنا ہی مجہول الزمان ہے جتنا وہ نقاد جو لسانیاتی مسائل
اور طریق کار سے بے خبر یا ان سے لاپرواہ ہے۔ اسٹینر کی یہ بات قابل توجہ ہے کہ اب ہم اس مفروضے
کی روشنی میں عمل پیرا ہیں کہ استمراتی زبان میں بہت سی ایسی تصدیقیں VERIFICATIONS اور بے جوڑ پن
INCONSISTENCIES ہوتے ہیں جو داخلی ہیں اور جن کی توجیہ اپنی منطق، بلکہ غلامی منطق، آپ رکھتی ہے۔ آئیے
رچرڈز نے معنی سے بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ تمام تنقیدی مسائل کی شاہ کلید ان سوالوں میں ہے کہ معنی کیا
ہے؛ جب ہم معنی کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اس وقت کیا کر رہے ہوتے ہیں اور وہ چیز ہے کیا،
جس کو ہم جاننے کی کوشش کرتے ہیں ان سوالوں کے جواب میں اس نے چار طرح کے معنی کی نشان دہی کی تھی جنہیں

اس نے مفہوم محسوس، لہجہ اور ارادہ کا نام دیا تھا۔ ان کی تفصیل میں جائے بغیر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سوالوں کی اہمیت کے پیش نظر جواب اپنی معنی کے چار اقسام اور یہ بیان کہ یہ سب یا ان میں سے پیش تر معنی شاعری میں بیک وقت موجود رہتے ہیں، بہت دور رس نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہم اتنی بھی دور پہنچ جائیں تو بہت ہے۔ تبدیل کا یہ کہنا کہ پس ہر نقشے کہ می بینی حرفے ست کہ می شنوی چاسر کے اس مصرعے کی یاد دلاتا ہے کہ ”آواز کچھ نہیں ہے مگر ہوا ہے، شکستہ“ ان دونوں حقائق کے چھپے شاعری کا وہی تصور کارفرما ہے کہ شاعری میں زبان اور موسیقی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، یعنی ایک عنصر دوسرے کا اظہار کرتا ہے۔ رچرڈز کی بیان کردہ معنی کی چار قسمیں بھی آہنگ کے ذریعہ ایک دوسری سے منسلک ہیں۔ والٹر آنگ ^{WALTER} _{ONG} اسی حقیقت کو یوں بیان کرتا ہے کہ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ آواز کیا ہے، ہمیں اسے وجود میں لانا یعنی اسے سننا چاہیے۔

آہنگ یا موسیقی کا اس قدر اہمیت کے ساتھ ذکر میں اس لیے نہیں کر رہا ہوں کہ شاعری خاموش بیٹھ کر پڑھنے کی چیز نہیں ہے بلکہ علی الخصوص اس وجہ سے کر رہا ہوں کہ شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بقول سردار جعفری ”نحن داودی“ کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے بلکہ جسے آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو جسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود سنائی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی مدہم، ان کی نہر اٹکیں آپ کے داخلی سامعے پر اثر انداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مہون مست یا اس کا تابع ہوتا ہے لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ والٹر آنگ کے کہنے کا اصل مفہوم یہی ہے۔ شعر کی ان جہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فنی کا صحیح راستہ ہے۔

اس مفروضے کو قائم کرنے کے بعد اقبال کا شاعرانہ حسن ان کے افکار پر مقدم ہے اور شاعرانہ حسن کا مطالعہ دراصل شاعرانہ زبان کا مطالعہ ہے۔ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ زبان کے خواص کیا ہیں اور ان کا لفظیاتی نظام کن عناصر سے مرکب ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے کچھ سوال اور قائم کرنا ہوں گے۔ اس لیے کہ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے طرز پر برتا ہے اور ایک شاعر کا طرز کار دوسرے کو سمجھنے کے لیے لارما کار آمد نہیں ہو سکتا۔ عمومی مشابہتیں ضرور ہوتی ہیں لیکن بدلی ہوئی جزئیات اور تفصیلات کی بنا پر مشابہتیں مختلف بڑے شعر کے یہاں متنوع صورت حال

پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً اردو کے چار عظیم ترین شعراء میر، غالب، انیس اور اقبال مناسبت لفظی کے ماہر ہیں۔ یعنی ان کے یہاں الفاظ گزشتہ سے پیوستہ آتے ہیں، الفاظ موضوع کی مناسبت سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور موضوع کے لحاظ سے مناسب تزامنوں کے حامل اور مختلف طرح کی رعایتوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ اقبال کے یہاں مناسبت الفاظ تسلسل کا کام کرتی ہے کیوں کہ ان کے بہت سے الفاظ اگلے بلکہ بہت بعد میں آنے والے الفاظ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان کی رعایت لفظی منتشر اور بظاہر بے ربط اشعار یا بندوں کو مربوط کر دیتی ہے میر انیس کے یہاں تسلسل واقعات سے قائم ہوتا ہے، غالب اور میر کے یہاں تسلسل کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ چاروں شاعر لفظی دروہبت کے ماہر ہیں، اس مہارت کا اظہار انھوں نے بعض مشترک اور بعض انفرادی طریقوں سے کیا ہے۔ اسی طرح ان چاروں کے یہاں بعض کلیدی الفاظ ہیں، یہ ایک عمومی مشابہت ہے لیکن جزئیات کا مطالعہ کرنے پر تہہ پتا ہے کہ کلیدی الفاظ کا استعمال اقبال کے یہاں غالب اور دوسرے شعراء سے مختلف ہے۔ ان انفرادیتوں کو ظاہر کرنے کے لیے میں دو سوال قائم کرتا ہوں اور دو مثالوں سے اپنی بات واضح کرتا ہوں۔

(۱) کیا اقبال کے کلام میں موضوعاتی ارتقا کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ سے ہے؟
(۲) اقبال کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کیونکر پیدا ہوئی ہے؟

پہلے سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ کہنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ کلیدی الفاظ کو شاعر محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لیے استعمال کر سکتا ہے، یا محض اس لیے کہ کسی مقررہ نظم یا شعر کے سیاق و سباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جاسکتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوتی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی خاص موضوع یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کر لے۔ کلیدی لفظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ وہ جس قدر منہی خیز ہوتا جاتا ہے شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے۔ میر اکہنا یہ ہے کہ اقبال اپنے تمام موضوعات کو اشارتاً یا صراحتاً بانگ درا میں بیان کر چکے تھے۔ بال جبریل اگرچہ بانگ درا سے بہت بہتر مجموعہ ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس میں انھوں نے کسی نئے موضوع یا خیال کو برتا ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ بال جبریل کلیدی الفاظ سے چرہ ہے اور ان الفاظ

میں علامتی یا استعاراتی رنگ آگیا ہے یہ کلیدی الفاظ بیش تر وہی ہیں جو بانگ درا میں استعمال ہو چکے ہیں لیکن بانگ درا کی حد تک کلیدی الفاظ کے استعمال میں نہ توقیدادی کثرت ہے اور نہ معنوی بشروع کی نظموں میں یہ الفاظ تقریباً رسمی استعمال کا حکم رکھتے ہیں اور صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ شاعر کو ان الفاظ سے ایک شغف ہے۔ بال جبریل میں رسمی استعمال کم سے کم لیکن استعمال کا وقوع کثیر تر ہو جاتا ہے ضرب کلیم میں یہی کلیدی الفاظ بہت کم ہو جاتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا شاعرانہ مزاج جو بشروع سے استعاراتی اور علامتی اظہار پر مائل تھا، اپنے معنوی ارتقا کی منزلیں لفظی ارتقا کی شکل میں طے کرتا رہا۔ بال جبریل اس کا نقطہ عروج ہے۔ ضرب کلیم اور ارمنان جہاز میں شاعری کم ہوئی جاتی ہے اور اسی اعتبار سے کلیدی الفاظ کا وقوع اور ان کی معنویت بھی گھٹی جاتی ہے۔ اقبال کی بہترین شاعری یعنی بال جبریل اس تناظر میں نہ دیکھی جائے تو یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا کہ ضرب کلیم میں ظاہری پختگی اور قوت بیان کی شان و شوکت کے باوجود شاعرانہ اظہار کی جگہ بیانہ، حکیمانہ، عارفانہ جو کبھی کہیے لیکن بانگ درا اور بال جبریل سے مختلف اور کم کامیاب اظہار کی فراوانی کیوں ہے۔

اقبال کے بعض کلیدی الفاظ حسب ذیل ہیں: گل، بو، شمع، خون، تبلی، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل، خورشید فی الحال میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ لالہ مرکب یا منفرد شکل میں، یعنی محض لالہ یا لالہ و گل، لالہ صحرا وغیرہ) کا وقوع اور معنویت اقبال کے شاعرانہ ارتقا کے ساتھ کس طرح منسلک ہے۔

دوسرا سوال نہ صرف اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے لفظی تناسبات، ان کے دروہیت کا نظام، رعایتیں اور مناسبتیں ان کی نظموں کو اردو کی اعلیٰ ترین شاعرانہ روایت (میر، غالب، انیس، اکامین اور اس کو بلند تر منزلوں سے روشناس کرنے والا شاعر بھٹراتی ہیں، بلکہ اس لیے بھی کہ یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ان کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں کو نظمیں کہا ہی کیوں جائے جب ان میں کسی طرح کا واقعاتی، بیانہ، حتیٰ کہ جذباتی تسلسل بھی نہیں ہے، جعفر راہ اور شمع و شاعر کی مثال سامنے ہے۔ نقادوں نے جذباتی تسلسل کا اگر فقدان نہیں تو کی یقیناً مسجد قرطبہ میں بھی محسوس کی ہے۔ ایسی صورت میں یہ سوال سنجیدگی سے اٹھایا جاسکتا ہے کہ ان کو نظمیں نہ کہہ کر محض پریشان خیالات یا بہت سے بہت اقوال زریں ٹاپ کی چیزوں کا مجموعہ کیوں نہ کہا جائے؟ اگر یہ صحیح ہے کہ انتشار کی کثرت کا الزام ان پر عائد ہوتا

ہے تو اقبال بحیثیت نظم گو نامہ ٹھہرتے ہیں اور ان کی شاعرانہ عظمت کا جو تاثر فوری طور پر قائم ہوا تھا، یا تو غلط ہے یا پھر ہمیں نظم کی تعریف دوبارہ متعین کرنا ہوگی۔

ظاہر ہے کہ نظم کی تعریف دوبارہ اس طرح متعین کرنا کہ اقبال کی مبنیہ غیر نظمیں بھی اس تعریف کے تحت شامل ہو سکیں ایک مشکل کارروائی ہے۔ لیکن یہ غیر ضروری کارروائی بھی ہے کیوں کہ اگر یہ ثابت ہو سکے کہ اقبال کی نظموں میں وحدت اور تسلسل موجود ہے تو نئی تعریف وضع کرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اقبال کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعہ قوت دراصل ان کے لفظی دروبست کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔ اس لیے کو ثابت کرنے کے لیے میں ذوق و شوق کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ میں اس نظم کی بڑائی اس کے موضوع میں نہیں دیکھتا، اس مانی میں کہ موضوع اگر مختصراً بیان کیا جائے تو وہ محض اتنا ہے کہ یہ نظم رسول مقبولؐ کی شان میں ہے جس میں عالم اسلام کا بھی کچھ ذکر آگیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موضوع کو اقبال کے علاوہ بھی بہت لوگوں نے برتا ہے۔ خوش عقیدگی کی بنا پر مجھے ہر نعتیہ نظم اچھی لگ سکتی ہے لیکن یہ اس کی خوبی کا تنقیدی جواز نہیں ہو سکتا۔ علاوہ بریں خود اقبال نے بھی اس طرح کی درجنوں نظمیں کہی ہیں پیام شرق کا ایک پورا حصہ اسی موضوع کے لیے وقف ہے، پھر ذوق و شوق کی شخصیں کیا ہے؟ کلینڈ بروکس نے ورڈز ورثہ کے ایک مشہور ساینٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر اس کے موضوع کو مختصراً بیان کیا جائے تو اس میں کوئی ندرت نہیں، لہذا نظم کی خوبی کے وجہ کہیں اور تلاش کرنا ہوں گے بالکل یہی حال، ذوق و شوق کا ہے۔

لالہ کے بارے میں یوسف سلیم چشتی نے بعض پتے کی باتیں کہی ہیں۔ وہ اگرچہ اس لفظ کی کلیدی اہمیت اور معنوی ارتقا کو نہیں سمجھ پائے ہیں لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی اہمیت کو محسوس کرنے میں اولیت انہیں ہی حاصل ہے۔ وہ کہتے ہیں: ”جس طرح پرندوں میں شاہین اقبال کا محبوب ہے اسی طرح پھولوں میں گل لالہ انہیں بہت مرغوب ہے۔ یوں تو ہر تصنیف میں اس کا تذکرہ آیا ہے لیکن پیام شرق میں انہوں نے اسے طرح طرح سے سجایا ہے..... گل لالہ سے اقبال کی دل چسپی کا سبب یہ ہے کہ جس رح انکو شاہین میں مرد مومن کی صفات نظر آتی ہیں اسی طرح وہ اس پھول میں عاشق کی زندگی کا مشاہدہ کرتے

ہیں۔ "یہ توجہ ہم بہت دور نہیں لے جاتی لیکن اس سے لالے کی معنویت کا ایک پہلو مختصراً ضرور روشن ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں شروع میں کہہ چکا ہوں، کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرد تکرار بھی شاعر کی دل چسپی اور اس کے ذہن کی تہمت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے، ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دل چسپی ہے اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدت اب کتنی ہے۔ چنانچہ پوری بانگ درا میں لفظ لالہ مرکب یا مفرد شکل میں بائیس بار استعمال ہوا ہے۔ بال جبریل جو بانگ درا کی تقریباً ایک تہائی ہے، لیکن اس میں لالہ مرکب یا مفرد شکل میں اکیس بار اور ضرب کلیم میں رجو تقریباً بال جبریل کے ہی اتنی ہے، محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ ارمغان جاز کے اردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔

اگر زیادہ دور نہ جا کر صرف یوسف سلیم چشتی کی بات کو مد نظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑتا ہے کہ بانگ درا میں لالے کا ذکر کثرت سے ہے لیکن بال جبریل میں یہ کثرت اتنی زیادہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ اس مجموعے میں اقبال کا ذہن لالہ اور اس کی معنویتوں کی طرف زیادہ مائل تھا۔ ضرب کلیم اور ارمغان میں اس لفظ کی قلت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اگرچہ اس کتاب میں اقبال اسلام اور اسلامیوں کے بارے میں باتیں اتنی ہی شدت سے کر رہے ہیں جو بال جبریل میں تھیں لیکن لالے کے ذکر کی قلت یقیناً کم سے کم اس معنویت کی قلت ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے اور اگر اس بات کو ملحوظ خاطر رکھیے کہ بال جبریل میں لالے کا پھول صرف عاشق کی روایتی اور رسمی معنویت کا حامل نہیں، بلکہ اس میں کئی پہلو اور بھی ہیں تو اس بات کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ اقبال کا شاعرانہ ارتقا بانگ درا سے بال جبریل تک رسمیت سے استعاراتی اور علامتی اظہار کی طرف ہے اور بال جبریل کے بعد سے بیانیہ، خطابہ اور کم معنویت کے حامل اظہار کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

بانگ درا کے شروع میں گل لالہ کا وقوع اور اس کی معنویت دیکھنے کے لیے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ذہن میں رکھیے کہ شروع کی تین تین نظموں میں لالے کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کا اولین وقوع تصویر در در ہے اور یہاں رعایت لفظی کا کھیل نظر آتا ہے۔

اٹھائے کچھ ورق لائے نے کچھ نرگس نے کچھ گل نے

چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

رعایتِ نغلی صرف لالہ اور نرگس اور گل کی نہیں ہے، لطیف تر رعایتِ نغظ ورق کی ہے

جس کا مفہوم پھول کی پنکھڑی بھی ہے اور داستاں کا صفحہ بھی۔ دوسری بار لالہ تقریباً اس مفہوم میں استعمال ہوا ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے۔

اگر سیاہ دلم داغ لالہ زار توام

وگر کشادہ جبینم گل بہار توام

تصویرِ درد کے شعر میں بھی لالے کا پھول شاعر کی داستاں کا ورق بن کر ایک طرح کے سوزِ دروں کا حامل نظر آتا ہے لیکن اس میں طنز کی بھی کیفیت ہے کہ لالہ اور گل اور نرگس شاعر کا مذاق اڑا رہے ہیں حضرت سلطان جی کے دربار میں دل کی سیاہی لالے کے داغ کا بدل ٹھہرتی ہے اور سوزِ عشق کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نظمِ محبت کا آخری شعر بھی لالے کے داغ سے عشق کے داغ کا تلامذہ قائم کرتا ہے جصلہ سوم کی پہلی نظم ربابہ اسلامیہ میں پہلی بار لالہ صحر کا ذکر اسلام اور اس کی مہذب کے لیے بظاہر ایک سطحی اور کچھ نامناسب استعارے کے طور پر ملتا ہے لالہ صحر جسے کہتے ہیں مہذب حجاز

لیکن پورے تناظر میں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلام کو لالہ صحر کے استعارے کے ذریعہ ظاہر کرنا دراصل علامتی ہے۔ کیوں کہ لالے کا سوزِ دروں اور داغِ عشق پہلے حوالوں سے قائم ہو چکے ہیں۔ اب اس کی سرخی اور گل گونی اس پر مستزاد ہے۔ سرخ جو کامیابی، عزت داری، شاہی، جلال اور خون کا رنگ ہے۔ لفظ صحر لالے کے پھول کی مضبوطی اور اس کی قوتِ منو ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ یہ پھول اگرچہ نامساعد اور بیابانی ماحول میں آگیا لیکن اس کی فطرت جیسی تھی اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ ایسے ہی حالات میں کھلے۔ لالہ صحر کی تنہائی اس کی یکتائی اور درڈز ورتھ کے نکل بنفشہ کی طرح اس کی ناقدری کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح لالہ صحر اسلام اور اس کے بہترین پھول یعنی مرد مومن اور اس کی خاک پیدائش یعنی حجاز، ان سب تصورات کو محیط ہو جاتا ہے۔ شمع اور شاعر کے دوسرے شعر میں مرد مومن کی ناقدری اور تنہائی کا تصور لالہ صحر کو شاعر کا

استعارہ بنا دیتا ہے۔

درجہاں شل چراغِ لالہ صحرایہ ستم
نے نفیب محفلے نے قسمت کا شانہ

چراغ کا لفظ ممکن ہے یہاں غالب کے لاجواب مصرعے

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرایہ

نے اقبال کے ذہن میں ڈالا ہو لیکن لالے کی سُرخ اور سوز اور شاعر کے کلام کی روشنی، بصیرت اور اس کے دل کے سوز کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے۔ اس شعر میں لالہ صحرایہ = مرد مومن، شاعر کا تصور قائم ہوتا ہے اور نظم ”مسلمان“ میں اس کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبال کا مرد مومن اور شاعر دونوں ایک ہیں۔ ایک طرف تو مرد مومن شبنم کی طرح جگر لالہ میں ٹٹنڈک ڈالتا ہے اور دوسری طرف شاعر اپنے کلام کی شیرینی اور عارفانہ بصیرت کی وجہ سے اس کو سکون سے ہم کنار کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان میں جو صفات مومن کی ہیں وہی شاعر پر بھی منطبق ہو سکتی ہیں۔ شمع اور شاعر کے دوسرے بند میں یہی لالہ صحرایہ یعنی شاعر پھر ظاہر ہوتا ہے لیکن شاعر محفل اور کاشانے کا نقیب نہ ہو کر سنسان صحرائیں تنہا کھڑا ہے تو وہ بھی اسی وجہ سے کہ وہ روایتی لالہ صحرایہ بن کر رہ گیا ہے۔ اس میں عقل کی روشنی ہے لیکن عشق کا سوز نہیں۔

یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں

سلسلہ ہے شل چراغِ لالہ صحرایہ ترا

خضر راہ میں لالے کا پھول جو ٹوپی کی شکل کا ہے، ترکی ٹوپی جو اس زمانے میں اسلامی تہذیب کی علامت بن گئی تھی اسے ملحق ہو کر لالہ اور اسلام کے تلازمے کو مستحکم کرتا ہے۔
ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہ لالہ رنگ

فلوٹ اسلام میں لالے کا ذکر تین بار آیا ہے اور تینوں بار اسلام اور اسلامیوں کی علامت

کی شکل میں ہے۔

صنیر لالہ میں روشن چراغِ آرزو کردے

(۱)

جنا بنید عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا

(۲)

(۳) میر خاکِ شہید سے برگِ لالہ می پاشم

پہلے دونوں مصرعوں میں شمع اور شاعر کا چراغ لالہ صحرانوی سے سوز تھا پھر نمودار ہوتا ہے
لیکن لالہ جو چراغ تھا اب اس میں چراغِ آرزو یعنی سوزِ دل کی بات ہے اور وہ لالہ جو کبھی ذاتی
ہو کے فروغ سے روشن تھا، اب قلبِ مسلم کے تازہ خون سے رنگین ہو گا۔ اس طرح لالہ اسلام کے اعلیٰ
حال اور مستقبل اور مردِ مومن کی قوتِ تخلیق نو اور شاعر کی روشن ضمیری کو بیک وقت ظاہر کرتا ہے یہاں
تک کہ شہیدوں کی خاک پر بھی شاعر یعنی مردِ مومن کا جو بوٹ پکا ہے جو برگِ لالہ کی شکل میں ٹپکا ہے۔

اب یہ بات ظاہر ہو چکی ہو گی کہ بانگِ درا کے آخر تک آتے آتے لالہ اور علیٰ الخصوص لالہ صحرانوی
روایتی عشق و سوز یا کامیابی اور فتح مندی کے ساتھ بلکہ اس سے بڑھ کر، ایک علامتی رنگ اختیار
کر گئے ہیں۔ بال جبریل میں لالے کی پہلی نمود نظم یا غزل منبرہ میں ہی ہوتی ہے جب کہ بانگِ درا کی تینتیس
نظمیں اس کے ذکر سے عاری ہیں۔ یہاں گل و لالہ انسان کی علامت بننے لگتے ہیں اور خاص کر اس
انسان کی جو حساس اور صاحبِ شعور ہے۔

نبیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے

نگاہِ شاعر رنگین نوا میں ہے جادو

یعنی شاعر اور مردِ مومن اور حساس انسان مینوں لالے کے توسط سے قریب تر آ جاتے ہیں۔ نمبر ۱۶ میں
بھی گل و لالہ حساس اور لطیف طبع انسان کا استعارہ ہے۔

تو برگِ گیا ہے نہ رہی اہلِ خرد را

او کشتِ گل و لالہ بہ بخشد بہ خرے چند

سمائی والی نظم کے بعد ساتویں غزل کا لاجواب مطلع دوبارہ شاعر اور چراغِ لالہ کو متحد کرتا ہے۔

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہِ دین

مجھ کو پھر نمنوں پہ اکانے لگا مرغِ چین

یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ مناسبت کے علاوہ تنہائی پسندی اور تفتیح سے گریز کے اعتبار
سے لالہ اور شہیدین میں ایک اور مرکز اتحاد اس سلسلے کی پچپن ویں غزل یا نظم میں نظر آتا ہے۔ اگر
شاہین قمر سلطانی کے گنبد پر نشین نہیں بنا سکتا تو لالہ بھی خیابان کی پُر تکلف فضا میں پھول پھل نہیں سکتا۔

اس طرح لالہ شاہین سے ہوتا ہوا پھر مردومن اور شاعر تک پہنچتا ہے۔

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالہ دل سوز

کہ سازگار نہیں یہ جہانِ گندم و جو

جس نظم میں یہ تمام علامتی جہتیں اور تاریخی شعور اور روایتی مفہیم یک جا ہو گئے ہیں، وہ بال جبریل کی شہرہ آفاق نظم لالہ صحر ہے۔ آٹھ شعروں کی یہ نظم ایک گہری جھیل کی طرح ہے جس میں تمام علامتوں اور استعاروں کے دریا ضم ہو جاتے ہیں۔ اس نظم کے اشار میں بھی حسب معمول ظاہر ربط کی کمی ہے جس کی وجہ سے نظم سے زیادہ غزل کا تاثر فوری طور پر پیدا ہوتا ہے، لیکن لالہ صحر اکو شاعر اور عالم اسلام، مردومن، اس کی قوتِ نمونہ انسان اور اس کا جذبہ عمل، ان سب کی علامتوں کے طور پر دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ الگ الگ اشار میں الگ الگ علامتیں ہیں جن کا نقطہ ارتکاز خود شاعر کی ذات ہے۔ اس سے زیادہ تفصیل اس وقت ضروری نہیں ہے لیکن یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ فلسفیانہ یا تبلیغی انداز میں اس نظم کی تشریح اس کا ربط زائل کر دیتی ہے۔

غربِ کلیم میں جو خال خال تذکرے گل لالہ کے ہیں وہ بال جبریل کے مقابلے میں روایتی انداز کے ہیں۔ لیکن مردِ مسلمان، میں جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، جگر لالہ کی ٹھنڈک کا ذکر علامتی رنگ رکھتا ہے۔ باقی نظموں میں جہاں کچھ استعاراتی لہجہ ہے سبھی تو وہاں مفہوم سٹما ہوا اور تکراری ہے مثلاً،

(۱) مری نواسے گریبانِ لالہ چاک ہوا

(۲) اقبال کے نفس سے ہے لالے کی آگ تیز

لالہ صحر میں ربط کی ظاہری کمی کا ذکر مجھے ذوق و شوق تک لاتا ہے جس میں لفظی دروہیت اور رعایتِ لفظی کے ذریعہ ربط دکھانا میرا مقصود ہے۔

اقبال کا کلام رعایتِ لفظی سے تقریباً اتنا ہی مملو ہے جتنا غالب کا کلام ہے۔ لیکن بوجہ تعدادوں کی نگاہ اس نکتے پر نہیں پڑی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اردو شاعری کی بہترین لفظی روایت کا روشن نمونہ ہے۔ ذوق و شوق کی کامیابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مفعول

میں گذشتہ کی بازگشت یا آئندہ کی پیش آمد بہت ہے۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں

چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

مندرجہ ذیل رعایوں پر غور کیجیے، نظر، چشمہ، ندیاں، رواں دشت، چشمہ، ندیاں۔

چشمہ، صبح۔ نور، نظر۔ زندگی، رواں، رواں بہ منم رائے مہلہ بمعنی جان۔ نظر، آفتاب۔ الفاظ کے

آلٹ پھیر سے متعدد تراکیب بنتی ہیں جو مناسب اور بامعنی ہیں مثلاً: نور، نظر، قلب دشت،

چشمہ زندگی، آفتاب صبح، نور صبح وغیرہ۔

حسن ازل کی ہے نمود چاک ہے پردہ وجود

دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

نکات و رعایات: حسن، نمود۔ پردہ، وجود، نمود۔ چاک، صبح۔ ازل، نور، نگاہ کا زیاں اور چشمہ آفتاب یعنی

سوۃ کو دیکھ کر آنکھ خیرہ ہو جاتی ہے، پردہ وجود کا چاک ہونا اور روشنی کا پردے سے نکلا یعنی آفتاب کا افق

پر ظاہر ہونا۔ ہزار، ایک حسن ازل اور نور کی ندیاں۔ ازل سے ذہن زوال کی طرف قتل ہوتا ہے، بمعنی

پُرانا، سفید۔ زندگی، وجود۔ داخلی قافیہ۔

سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب

کو داضم کو دے گیا رنگ برنگ طلیاں

نکات و رعایات: ہزار سود، رنگ برنگ۔ نور کی ندیاں، سرخ و کبود طلیاں بمعنی رنگین ریشمی نرم چادر اور بمعنی سان

بولنے میں ماہر سحاب بمعنی بادل جو گر جتا ہے، اس کے اعتبار سے طلیاں بمعنی سان کا اشارہ نامناسب

نہیں۔ داخلی قافیہ (چھوڑ گیا، دے گیا۔ سرخ و کبود پچھلے شعر کے داخلی قافیوں سے ہم آہنگ ہے۔

گرد سے پاک ہے ہوا برگ بنخیل دھل گئے

ریگ نواح کاظم نرم ہے مثل پر نیاں

رعایات: طلیاں اور پر نیاں بمعنی سیاہ ریشمی کپڑا۔ فرانسسی میں بالو اور ریشمی کپڑے دونوں کو

SABLE کہتے ہیں۔ بودیر نے کہیں اس لفظ کو دونوں معنی میں بھی استعمال کیا ہے ممکن ہے اقبال

کے ذہن میں فرانسسی لفظ رہا ہو۔ دشت کے اعتبار سے ریگ اور ریگ کے اعتبار سے گرد۔ نرم،

برگ سحاب، پاک دینی پال سے پانی گرتا ہے جو ہر چیز کو پاک کرتا ہے (سحاب دھل گئے۔ بڑھل گئے، ندیاں چشمہ کاظمہ مدینہ منورہ کا نام ہے لیکن اس کے لغوی معنی میں ضبط کرنے والی، یعنی نرم مزاج۔ لہذا کاظم کے اعتبار سے نرم۔ کاظمہ یعنی مدینہ منورہ کے اعتبار سے پاک۔ اور مدینہ کو منورہ کہتے ہیں، اس کے لحاظ سے چشمہ آفتاب اور نور کی ندیاں۔ داخلی قافیہ (ہوا، کاظمہ)

آگ بھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر

کیا خبر اس مقام سے گزرے میں کتنے کارواں

نکات و رعایات: آگ کے اعتبار سے ٹوٹنا یعنی ختم ہونا جو چاہ کنول کی اصطلاح میں پانی رکنے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مقام، گذرے۔ کارواں، رواں۔ داخلی قافیہ (ادھر، ادھر)

آئی صدائے جبریل تیرا مقام ہے یہی

اہل فراق کے لیے عیش دوام ہے۔ یہی

نکات و رعایات: مقام، دوام، قائم و دائم، عیش یعنی آرام اور عیش یعنی رہنا، اس لحاظ سے عیش اور مقام میں بھی مناسبت ہے۔ اس کے اوپر والے شعر میں مقام گذرنے کی صفت ہے اور اس شعر میں ٹھہرنے کی۔ آئی اور مقام کا ربط ظاہر ہے۔ صدائے جبریل، حسن ازل کی نمود۔ فراق اور عیش میں صنعت تضاد ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس بند کا ہر مصرع ایک دوسرے سے پیوستہ ہے اور ایک شعر کے الفاظ دوسرے بلکہ بہت بعد کے شعروں میں جھلک اٹھتے ہیں۔ الگ الگ دیکھیے تو اشعار میں کوئی خاص ربط نہیں۔ عربی قصیدہ نگاروں کے انداز میں رسمی آغاز ہے جس میں شاعر اپنی معشوقہ کی قیام گاہ یا فرد گاہ پر جا کر، سر کے حسن کو یاد کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ مناظر فطرت کا بھی بیان کرتا ہے۔ قصیدہ نگار بیانیہ تسلسل کا خیال رکھتا ہے لیکن اقبال لفظی درو بست اور گذشتہ الفاظ کی بازگشت کا ہنر استعمال کرتے ہیں اور معنوی ربط ہلکا ہونے کے باوجود بند کے تمام اشعار کو رشتہ سمیں میں باندھ دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ آخری شعر جو بالکل غیر متعلق ہے، پورے منظر نامے پر

COMMENTARY

معلوم ہونے لگتا ہے۔ جو ش صاحب تو دو مصرعوں میں مناسب الفاظ نہیں لاسکتے اور یہاں پورے بند کے تمام مصرعے ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔ اسی طرح اس بند کے الفاظ اگلے بندوں

میں بھی جھکتے نظر آتے ہیں۔ یہ دوسرا درو بست ہے۔ ملاحظہ ہو:

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لئے مئے حیات

کہنہ ہے بزم کائنات تازہ ہیں میرے واردات

نکات و رعایات: زہر کی تلخی اور شراب کی تلخی کی رعایت سے زہر اور مئے حیات اور کائنات بزم کے لیے کہنہ اور واردات کے لیے تازہ کس قدر مناسب ہے، علی الخصوص جب واردات کے دوسرے معنی یعنی ”آنے والے“ بھی ذہن میں رکھے جائیں۔ داخلی قافیہ پچھلے شعر میں مقام ہے مئی کی مناسبت سے تازہ ہیں میرے واردات کتنا معنی خیز ہو گیا ہے۔

کیا نہیں اور غزنوی کا رگہر حیات میں

بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہل حرم کے سومات

نکات و رعایات: صرت و نحو کی وجہ سے اہل حرم کے سومات ذومنی ہے۔ ایک شریوں ہوگی: سومات کب سے اہل حرم کے منتظر بیٹھے ہیں۔ دوسری شریوں ہوگی: اہل حرم کے بنائے ہوئے سومات کب سے منتظر بیٹھے ہیں کہ وہ آکر انھیں منہدم کر دیں، پچھلے شعر میں کائنات کو بزم کہا تو اس کی رعایت سے حیات کو کارگہر کہا۔ کارگاہ بھی ذومنی ہے یعنی کارخانہ اور عمل کی جگہ۔ کارخانے کے معنی کی روشنی میں غزنوی کتنا مناسب ہو جاتا ہے کہ کارخانہ رعایات میں اصنام تعمیر ہو رہے ہیں اور غزنوی بت شکن تھا۔ داخلی قافیہ رعایات اور سومات، جو پچھلے شعر کے داخلی قوافی سے مربوط ہے۔

ذکر عرب کے سوز میں فکر عجم کے ساز میں

نئے عربی مشاہدات نے عجمی تخیلیات

نکات و رعایات: ذکر و فکر۔ مشاہدات و تخیلیات۔ سوز و ساز۔ ذکر کے اعتبار سے مشاہدہ اور مشاہدے کے لحاظ سے سوز کتنا بر محل ہے یعنی پہلے مشاہدہ کیا۔ پھر مشاہدہ کی ہوئی چیز کا ذکر کیا، اس سے سوز پیدا ہوا۔ فکر کے اعتبار سے تخیلیات بھی بہت بر محل ہے اور تخیلیات کے اعتبار سے ساز کا حسن تو غیر معمولی ہے، کیوں کہ شاعری کا تعلق تخیل سے بھی ہے اور ساز سے بھی۔ ساز کے اعتبار سے نئے عربی دیدنی ہے۔ داخلی قافیہ مشاہدات ابھی گذشتہ اشعار کو پیوست کرتا ہے۔

قافلہ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ وفات

نکات و رعایات: دجلہ اور فرات کی لہروں کو گیسو کہا۔ ان کی سیاہی شہادت اور ماتم حسین کی یاد دلاتی ہے لیکن ان کی چمک پانی کی فراخی پر دال ہے جو کسی پیاسے کی تلاش میں ہے۔ قافلہ کا لفظ گزرنے سے ہیں کتنے کارواں سے اور جازو حسین ذکر عرب کے سوز سے مربوط ہیں۔

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق

عشق نہ ہو تو شرع و دین بت کدہ نقورات

نکات و رعایات: شرع و دین، فقہی معنی کے علاوہ لغوی معنی (دونوں راستے کے معنی میں مستعمل ہیں) میں بھی بر محل ہیں۔ لغوی معنی پر راستہ، قافلہ، حجاز کے راستے کو اس شعر سے منسلک کرتے ہیں اور راستے کے دونوں طرف نصب بت رست کدہ نقورات، غزنوی اور سونمات کی یاد دلاتے ہیں۔ پہلا مصرع عشق پر ختم اور دوسرا عشق پر شروع ہوتا ہے یہ ایک سنت بھی ہے، عشق کی تکرار اہل فراق اور بت کدہ نقورات عجمی تخیلات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ داخلی قافیہ (اولیں شرع و دین)

صدقِ خلیل بھی ہے عشقِ صبرِ حسین بھی ہے عشق

مکرکہ وجود میں بدر و خنین بھی ہے عشق

نکات و رعایات: صدقِ خلیل اور صبرِ حسین دونوں قافلہ حجاز کی یاد دلاتے ہیں۔ خلیل اللہ کا مختصر قافلہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا، حرم کی تمیز کرتا ہے اور حسین کا مختصر قافلہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا، حرم کا استحکام کرتا ہے۔ رنہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسمعیل (پچھلے شعر میں دل اور نگاہ شروع میں مذکور دل کے سود اور نگاہ کے زیاں سے مربوط ہیں اور یہ مینول عقل و دل و نگاہ، صدقِ خلیل سے مربوط ہیں، کیوں کہ خلیل اللہ نے عقل کے شاہد ہے اور نگاہ کی بصارت کو دل کی گواہی سمجھا لیکن جب ان پر عشق آشکار ہوا تو انہیں معلوم ہوا کہ اصلیت تو کچھ اور ہے جو کچھ آپ کی آنکھ دیکھتی تھی وہ جھوٹا ثابت ہو گیا، اس طرح نگاہ کا زیاں دل کا سود بنا۔ مکرکہ وجود کا تعلق صبرِ حسین سے بھی ہے کہ اکھنول نے جان کھو کر زندہ وجود حاصل کیا اور حسن ازل کی نمود سے بھی، کہ جس کے ذریعہ پردہ وجود چاک ہوتا ہے اور حقیقت نمودار ہوتی ہے یعنی حسین نے پردہ زندگی چاک کیا تو انہیں حسن ازل کی نمود کا دیدار ہوا۔

آیہ کائنات کا معنی دیرِ یاب تو

نیکے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

نکات و رعایات : آیہ کائنات کا دیرباب معنی (یعنی رسول مقبولؐ) اس معنی میں دیرباب ہے کہ بنیم کائنات تو کہنے تھی لیکن آپؐ و رود مسعود نسبتاً حال میں ہوا۔ اس طرح تانہ میں میرے واردات کا ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ شاعر نے آیہ کائنات کے معنی دیرباب کو اب جا کر حاصل کیا ہے۔ آیہ بمعنی نشانی بھی درست ہے اور معنی قرآن کی آیت بھی۔ کائنات کا لفظ پچھلے بند کے قافیے کی یاد دلاتا ہے۔ وہ قافلہ لائے نکلے ہو جو معنی دیرباب کی تلاش میں نکلے ہیں قافلہ حسین اور قافلہ خلیل ہیں تو قافلہ کلیم اللہ بھی ہیں جو خلیل اللہ کی طرح ملک مصر سے مملکت موعود کی تلاش میں نکلے تھے۔ دیرباب کی مناسبت سے قافلوں کا کھٹنا کستدر خوب ہے رکاش خوش فراق کے صدمہ صفحات میں ایک شعر بھی ایسی لفظی اور معنوی مناسبتوں کا حامل نکلتا۔

خلوتیانِ مدرسہ کو رنگاہ و مردہ ذوق
خلوتیانِ مے کدہ کم طلب و نہی کدو

نکات و رعایات : خلوتیانِ مدرسہ اور خلوتیانِ مے کدہ میں ترمیم ہے۔ مدرسہ کی رعایت سے خلوت اور مے کدہ کی رعایت سے خلوت کیوں کہ مے خوار صرف اپنے ہی میں گم ہوتا ہے اُسے دنیا و فیہا کی خبر نہیں ہوتی۔ خلوت اور خلوت۔ مدرسہ اور رنگاہ (کیوں کہ مدرسے میں پڑھنے کا کام ہوتا ہے، مے کدہ اور طلب اور کدو۔ پچھلے شعر کا رنگ و بو اس شعر کے رنگاہ اور طلب سے مربوط ہے کیوں کہ رنگاہ (یعنی دیکھنے) اور بو کا تعلق طلب مے (یعنی بوئے مے کے ذریعہ مے کی یاد آنے) سے ہے۔ گورنگاہ کا ربط کم طلب اور مردہ ذوق کا ربط تہی کدو سے ہے۔ کیونکہ جب آنکھ اندھی ہے تو وہ طلب کیا کرے گی اور کدو کو سکھا کر (یعنی اسے مار کر) اس میں شراب بھرتے ہیں۔ کدو نہ مردہ یہ کہ مردہ ہے بلکہ مردہ ذوق بھی ہے کیونکہ اس پر شراب کا اثر نہیں ہوتا۔

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

نکات و رعایات : یہ پورا شعر آگ بھی ہوئی ادھر۔۔۔ ولے شعر کی یاد دلاتا ہے۔ آتشِ رفتہ، آگ بھی ہوئی ادھر۔ سراغ، کیا خبر گزرے ہیں کتنے کارواں، کھوئے ہوؤں کی جستجو۔ اور دیکھئے : رفتہ اور سرگزشت (یعنی رفت و گزشت) رفتہ کھوئے ہوئے۔ سراغ جستجو۔ تانہ تانہ میرے واردات

کاربط، آتش زفتہ اور کھوئے ہوؤں سے بھی ہے۔ کیوں کہ شاعر پر یہ اسرار اب واضح ہو رہے ہیں یعنی یہ واردات اس پر اب نازل ہو رہے ہیں کہ میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے اور اس طرح میری اغزل میں ہی آتش رفتہ کا سراغ مل سکتا ہے۔

بادِ صبا کی موج سے نشوونما سے خار و خس

میرے نفس کی موج سے نشوونما سے آرزو

نکات و رعایات: موج کا لفظ نور کی ندیاں رواں کی یاد دلاتا ہے۔ باد، نفس، باد، خار و خس۔ نفس شاعر کی موج جو آنسوؤں سے تر ہے نشوونما کے لفظ کو مستحکم کرتی ہے اور جن دلوں میں آرزو کا نشوونما ہو رہا ہے وہ بھی ان قافلوں میں شامل ہیں جو معنی کائنات ڈھونڈنے نکلے ہیں۔ دوسرا مصرع غالب کی یاد دلاتا ہے ع میری آپہنچے چاک گریباں ہو گئیں۔ یعنی جس طرح وہاں آپہنچے پر تمنا میں شدت ہوتی ہے اسی طرح یہاں ہر سانس جو زندگی کے کم ہونے کی دلیل ہے آرزو کی نمود کرتی ہے۔ یہ قول محال بھی غالب کا خاص انداز ہے۔

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش

ہے رگ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو

نکات و رعایات: موج، پانی، نشوونما، پرورش۔ موج، خون، رگ، رواں، لہو۔ پرورش، رواں، لہو، نوا، بے معنی سامان اور ساز بے معنی سامان کا بھی اشارہ موجود ہے۔ ساز، نوا۔ ان الفاظ کا اغزل اور سرگذشت سے رشتہ ظاہر ہے۔ نوا، رگ ساز اور دل و جگر ساز۔ اس کے علاوہ رگ ساز میں صاحب ساز کا لہو رواں، ہونا اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ کبھی کبھی مفرب کے بغیر ساز پر انگلیاں پھرنے میں انگلیاں لہو ہان بھی ہو جاتی ہیں اور مجاز حقیقت بن جاتا ہے۔

فرست کش مکش مدہ این دل بے قرار را

یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تاب دار را

نکات و رعایات: ردیف و قافیہ (بے قرار را، تاب دار را) میں ساز کے تاروں کی تھر تھراہٹ صاف سنائی دیتی ہے۔ خون دل و جگر کا رشتہ کش مکش سے ظاہر ہے گیسوے تاب دار کا فقرہ گیسوے تاب دار و فرات کی یاد دلاتا ہے جہاں حسین پیاسے شہید ہوئے تھے۔ یہاں بھی گیسوے تاب دار تسلیم جاں کا

بہار بن رہے ہیں اور شکر گیسو کی افزائش اس لیے ہے کہ دل و جگر جو کش مکش اظہار غم میں خون ہو رہے ہیں انہیں شکنوں میں گرفتار ہو کر عیشہ کے لیے قرار پاجائیں۔ اس طرح یہ شعر اہل فراق کے لیے دوام ہے یہی سے جا ملتا ہے۔

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب

گنبد آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

نکات و رعایات: لوح اور قلم کی رعایت سے کتاب کہنا سامنے کی بات تھی لیکن الکتاب اور اس کے ساتھ وجود کا لفظ ہمیں پھر نظم کے آغاز کی طرف لے جاتا ہے جہاں حسن ازل کی نمود ہے اور مگر وجود گرم ہے۔ آبگینہ کے ساتھ محیط اور حباب تو ٹھیک ہی ہے لیکن آسمان کو وسیع نہ ظاہر کر کے صرف آبگینہ رنگ کہنا دو معنی رکھتا ہے۔ مینی رنگ مینی رنگ بھی ہے اور مینی شکل بھی ہے۔ اس طرح آسمان کی شکل آبگینہ جیسی اور اس کا رنگ آبگینہ جیسا ہلکا ہو جاتا ہے۔ گنبد کے ساتھ آب کا لفظ از خود وسعت کا تاثر پیدا کرتا ہے لیکن ایک مفہوم اور بھی ہے۔ ایک شرتو یہ ہوگی کہ گنبد آبگینہ رنگ (مینی آسمان) تیرے محیط میں حباب کی طرح ہے۔ دوسری شرتو یہ بھی ہو سکتی ہے کہ تیرے محیط میں جو حباب ہے وہ گنبد آبگینہ رنگ ہے، مینی تیرے سمند کا ہر بلبلہ آسمان کے برابر ہے۔ دوسرے مفہوم کی روشنی میں محیط اور آسمان دونوں کی وسعت خود بہ خود قائم ہو جاتی ہے۔ وسعت کا یہ تاثر اس وقت اور مستحکم ہوتا ہے جب یہ مصرع آیہ کائنات کا مثنوی دیریاب تو کی طرف راجع کیا جائے کہ خود کائنات محض ایک آیت یا نشانی ہے اور تو اس کا مخفی و دیریاب مثنوی ہے، مینی تو وہ چیز ہے جس کی محض ایک نشانی کائنات جیسی انتہا چیز ہے۔ ایسی صورت میں تیرے محیط میں تیرے ہوئے حباب آسمان کے برابر ہیں تو حیرت کیا ہے۔

پانی اور نشوونما کے جو استعارے اور پیکر کچھلے شعر میں قائم ہوئے تھے ان کی توسیع آبگینہ محیط اور حباب سے ہوئی ہے۔ اگلے شعر میں پانی مینی زندگی اور نشوونما کے ساتھ نور مینی چشمہ نور جو پانی بھی ہے اور روشنی بھی ہے، ہمیں پھر اول بند کی طرف لے جاتا ہے۔

عالم آب و خاک کو تیرے ظہور سے فروغ

ذره رگ کو دیا تو نے صواع آفتاب

نکات و رعایات: عالم آب، خاک، ذرہ، رگ، ظہور، فروغ، طلوع، آفتاب۔ فروغ مینی روشن

ہونا، آب و خاک کا رُکشن ہونا براہ راست دشت میں صبح چشمِ آفتاب سے نور کی نیاں رواں
سے مربوط ہے۔ وہ ذرہ ریگ جو نرم مثل پر نیاں تھا اب پر تو آفتاب سے مستفید ہو کر خود آفتاب بن
گیا ہے۔ ۛ ہو خورشید کا پکے اگر ذرے کا دل چیریں۔

شوکتِ سنجہ و سلیم تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید تیرا جمالِ بے نقاب
نکات و رعایات: جلال، جمال، ظہور، طلوع، نمود، فروغ، بے نقاب۔ عالمِ آب و خاک کے اعتبار
سے شوکتِ سنجہ و سلیم اور ذرہ ریگ کے اعتبار سے فقرِ جنید و بایزید۔
شوقِ ترا اگر نہ ہو میری مناز کا امام

میرا قیام بھی حجاب، میرا سجود بھی حجاب
نکات و رعایات: مشہور حدیث کی طرف اشارہ ہونے کے علاوہ بے نقاب اور حجاب میں رعایت ہے۔
ایسی ہی رعایت شوق اور حجاب میں ہے نماز، قیام، سجود میں رعایت بھی ہے اور تدرج بھی۔ اندرونی قافیہ
(امام، قیام)

تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پاگئے
عقلِ غیاب و جستجو عشقِ حضور و انظار

نکات و رعایات: نگاہ کے اعتبار سے جستجو اور حضور، ناز کے اعتبار سے غیاب و انظار یعنی نگاہ کا
وصف جستجو اور پھر حضوری ہے جب کہ ناز غیاب (بمبنی پردہ) اور پردہ انظار پیدا کرتا ہے۔

تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے
لبیعِ زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے

نکات و رعایات: تیرہ و تار، گردش، تازہ کے اعتبار سے جلوۂ بے حجاب۔ اس لیے کہ صبح کی صفت تازگی ہے
اور تیرگی کے بعد صبح ہوتی ہے۔ آفتاب گردش میں ہے یا دنیا کو گردش دے رہا ہے۔ جلوۂ بے حجاب
پردہ و حجب کی چاک سے مربوط ہے۔ آفتاب کی گردش میں گردشِ ستارہ کی کیفیت ہے یعنی ایسا ستارہ جو
روشن نہیں رہا یا یہ احساس ہمیں عشق نہ ہو تو شرع و دین بُت کردہ نقورات کی یاد دلاتا ہے کیونکہ عالم
کا اصول کار گر عشق ہی ہے، وہ نہیں تو آفتاب بھی اپنی روشنی گواہی گار۔

تیری نظر میں تمام میرے گزشتہ روز و شب

مجھ کو خبر نہ پہنچ کر ہے علمِ نخیل بے ربط

نکات و رعایات: تمام گزشتہ روز و شب کا فقرہ تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو کی یاد دلاتا ہے۔
علم کا نخیل بے ربط اس نخیل سے مربوط ہے جس سے برگِ بنداؤں میں دھل گئے تھے، کیوں کہ نواح کا نظم
میں برگِ نخیل کے دھلنے (اب گرد یعنی ^{CONFUSION} سے پاک ہے ہوا کی مسنویت اور بڑھ گئی) پر ہی یہ
محسوس ہوا کہ میں جس درخت سے برگ و بار کا منائی تھا وہ تو بانجھ ہے۔

تازہ مرے صنیر میں معرکہ کہن ہوا

عشق تمام مصطفیٰ عقل تمام بولہب

نکات و رعایات: معرکہ کہن جو صنیر میں تازہ ہو رہا ہے زمیں کے دوبارہ زندہ ہونے کا مرادف ہے اور
ضابطہ ساتھ ان واردات کا بھی حوالہ ہے جن کی تازگی کا ذکر دوسرے بند میں ہوا۔ پچھلے بند میں بھی
طبعِ زمانہ کے تازہ کرنے کی درخواست وجودِ محمدی سے کی گئی ہے بغیر سے مراد ^{CONSCIENCE} کے
علاوہ اندرونِ ذات بھی ہے صنیر یعنی چھپنے والا اچھا ہوا، طبعِ زمانہ کی تازگی جو طوبہ بے نقاب کے ذریعہ
عمل میں آئے گی، اصل اس معرکہ کہن کا دوبارہ وجود میں آنا ہے جو حق اور باطل کے درمیان محقق
عجمی تخیلات میں نہیں بلکہ عربی مشاہدات میں کھیلایا گیا تھا۔ ہوا جو گرد سے پاک ہے اور برگِ نخیل جو دھلے ہوئے
ہیں وہ بھی اسی نئی زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ بولہب کا انوی مفہوم صاحبِ شعلہ ہے۔ بولہب
حسین ہوتے ہوئے بھی داخلی جمال کے مشاہدے سے محروم تھا۔ اسی طرح جس جہاں گردشِ آفتاب بے روح
کی بنا پر تیرہ و تار ہے۔ داخلی تافیر (ہوا، مصطفیٰ)

گاہ بہ جلیلی بردگاہ بزورِ می کشد

عشق کی ابتدا عجب عشق کی انتہا عجب

نکات و رعایات: ابتدا و حیلہ اور انتہا زور۔ عشق انسان کو مغلوب کر لیتا ہے اور اسے
اہلِ فراق بنا دیتا ہے۔ نظم کا آخری شعر اس خیال سے مربوط ہے۔ پہلے مصرعے میں اندرونی تافیر
اور دوسرے میں تصریح۔

عالمِ سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق وصل میں مرگِ آرزو، ہجر میں لذتِ طلب

نکات و رعایات: نفس کی موج سے نشو و نما آرزو اور وصل میں اس کی موت۔ اصل نفس کی موج وہی ہے جو وصل سے دور اور فراق سے نزدیک رکھے۔

عین وصال میں مجھے حوصلہ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہ بے ادب
نکات و رعایات: نگاہ بے ادب اپنا زیاں کرتی ہے لیکن دل کے لیے ہزار سودا سبب ہیں بے عین نظر نگاہ۔
گرمی آرزو و فراق شورش ہائے ہو فراق
موج کی جستجو فراق قطرے کی آبرو فراق

نکات و رعایات: گرمی، شورش جستجو۔ موج، قطرہ، آبرو۔ موج سے آرزو کا نشو و نما اور آرزو و فراق ہے اس لیے قطرے جوں کہ موج بناتے ہیں ان کی آبرو (دونوں معنی میں) فراق ہی سے ہے موج کی شورش میں گرمی ہے۔ وہ دریا بھی ہے آتش بھی جس طرح دشت میں صبح کا سماں۔

مندرجہ بالا تجزیے سے ظاہر ہو گیا ہوگا کہ پوری نظم لفظی درو بہت کا شاہ کار ہے خیالات کا انتشار اس قدر ہے کہ ایک ہی بند میں خیال جگہ جگہ بدلتا ہے۔ اس ظاہری بے ربطی کو ہمتی وحدت دینے کے لیے اقبال نے ہر بند میں اشار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری نظم ترکیب بند میں ہے لیکن یہ کارگذاری بذات خود محض ایک مصنوعی وحدت پیدا کرتی ہے۔ انتشار کے باوجود نظم متحد اور مکمل اسی لیے بنی ہے کہ ہر مصرع ایک دوسرے سے لفظی اور اس طرح داخلی معنوی ربط رکھتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ لفظی درو بہت اور رعایات اس نظم میں اتنی ہی ہیں جتنی میں نے اوپر بیان کی ہیں یقین ہے کہ اور بھی ہوں گی لیکن ان کے مختصر بیان سے بھی میرے نظریے کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظم اور خاص طویل یا نسبتاً طویل نظم میں اقبال کی فن کاری ایک طرح کی یکتائی رکھتی ہے جس کا بدل ممکن نہیں۔ نظم کی قوت دراصل اسی یکتائی میں ہے۔ اس طرح اقبال فلسفی یا مجذوب جو کچھ بھی ہیں اپنی صناعی اور مخصوص نظم سازی کے حوالے ہی سے اپنی شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی شاعرانہ شخصیت ان کے مجذوب فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے۔

اقبال کا تصور فن

وحید اختر

اُردو میں آزاد، سرسید اور جالی نے جس مقصدی ادب کی تحریک کا آغاز کیا تھا، بظاہر اقبال اُس کے زائیدہ اور مبلغ نظر آتے ہیں۔ اسی نقطہ نظر سے ادب کے سماجی، سیاسی کردار کے نقیب، حقیقت پسندی اور ترقی پسندی کے نقیب انھیں اپنا ہم نوا سمجھتے ہیں اور اس میں شک بھی نہیں کہ ادب کے اجتماعی منسب کا شعور ہماری شاعری میں اقبال ہی کے وسیلے سے قبول عام کی سند حاصل کر سکا۔ اس کے برخلاف وہ ناقدین و شعرا، جو ادب کی مقصدیت کے منکر ہیں۔ اقبال کی گہری داخلیت اور رومانی طرز احساس کو اپنے نقطہ نظر سے ہم آہنگ پا کر باقی اقبال کو رد کر دیتے ہیں۔ اقبال کی جمالیات کے متعلق کوئی نظریہ پیش کرنا اتنا سہل نہیں۔ ہر بڑے شاعر کی طرح اقبال کے مطالعے کے لیے قدیم اور موجودہ ”شعریات“ ناکافی ثابت ہوتی ہے۔ ”شعریات“ فن کے عمومی اصولوں کو انفرادی کارناموں سے قطع نظر کر کے آفاقی کلیتوں کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ شعریات کے اصولوں کی پابندی کلاسیکیت ہے اعلیٰ سطح پر، اور روایت و قدامت پرستی ہے عام سطح پر، سچی بات تو یہ ہے کہ ہر بڑا شاعر اپنی ”شعریات“ اپنے ساتھ لاتا ہے۔ عمومی اصولوں کا اطلاق اس پر گمراہ کن ہو سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ کبھی کبھی شاعر کی اپنی تفسیر شعریات بھی اس کی رُوح کو سمجھنے میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔ بیسویں صدی کے ہندوستان میں آرو بندو نے شعریات پر بہت کچھ لکھا ہے لیکن اس مسئلے پر ان کی کتاب ”شعر مستقبل“ کہیں کہیں خود ان کی شاعری کی نفی کرتی ہے۔ وہ شعری مقصدیت کا انکار کرتے

ہیں۔ مقصودانہ شاعری پر زمینی شاعری کو ترجیح دیتے ہیں۔ شعر میں فلسفے کے دخل کے خلاف ہیں، لیکن یہ سب باتیں خود ان کی شاعری میں موجود ہیں۔ شاعر، ہر نظریے، اور کبھی کبھی خود اپنے تراشے ہوئے نظریات سے بھی، اپنے تخلیقی عمل میں ماورا ہو جاتا ہے۔ یہی ماورائیت اعلیٰ شاعری کا جوہر ہے۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ شاعری یا فنون کے متعلق اقبال کی بکھری ہوئی آرا کو منضبط کرنے کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ خود ان کی شاعری کو اساس بنا کر ان کے نظریہ فن کو سمجھا جائے۔

”بانگ درا“ کا دیباچہ شاہد ہے کہ قیام لندن کے دوران اقبال ترک شعر پر مصر تھے۔ شیخ عبدالقادر نے آرنلڈ کی تائید حاصل کر کے انھیں اس ارادے سے باز رکھا۔ وہ اپنا وقت شاعری کے بجائے کسی مفید کام میں صرف کرنا چاہتے تھے۔ انھیں یہ یقین دلایا گیا کہ وہ شعر کے ذریعہ ہی ملک و قوم کی مفید خدمت کر سکتے ہیں۔ اس کے بعد انھوں نے اس ”مفید کام“ کے لیے فارسی کو ذریعہ اظہار خیال بنایا۔ اس سے بھی ان کے قدردانوں کو شکایت ہوئی، کیوں کہ گیسوئے اردو اقبال کی شانہ کشی سے منت پذیر ہونے کا متقاضی تھا۔ اس واقعے سے یہ سمجھنا کہ اقبال برعکس مشورہ ملنے پر شعر گوئی ترک کر دیتے محض سطحی مبنی ہے۔ اقبال فطرتاً شاعر تھے اور انھیں خود اعتراف تھا کہ وہ ”بے عمل“ ہیں۔ میاں بشیر احمد کی روایت ہے کہ ایک بار انہوں نے کہا ”ٹیگور علی آدمی ہے اور اس کی شاعری امن و خاموشی کا پیغام دیتی ہے اور میری شاعری میں جدوجہد کا ذکر ہے، لیکن میں علی آدمی نہیں ہوں، ٹیگور کے متعلق اقبال کی رائے سے بحث نہیں، البتہ خود اپنے لیے انہوں نے جو کچھ کہا اس کی شہادت ان کی زندگی سے ملتی ہے۔ اقبال کی ”بے عملی“ درحقیقت ان کی تخلیقی فطرت کا نقاب مٹھی۔ عمل کے میدان میں اکثر تخلیق کا عمل، جو خلوت گزینی اور دروں بینی کا متقاضی ہوتا ہے، رک جاتا ہے۔ اس کی قریبی مثال، مخدوم ہیں جو تلنگانہ کی مسلح جدوجہد کے دوران ایک شعر بھی نہ لکھ سکے۔ اقبال نے یہ جدوجہد اپنے اندرون میں کی۔ اور اس جہد کا اظہار سوائے شاعری کے اور کسی صورت میں ممکن نہیں تھا۔ ان کی خود سے، زمانے سے اور خدا سے ستیزان کے کلام میں جاری و ساری ہے۔ اگر وہ اس داخلی ستیز کو خارجی جہد پر قربان کر دیتے تو شاید ہماری جہد آزادی کے بہت سارے رہنماؤں میں سے ایک ہوتے، مگر شاعر نہ ہوتے تو شاید کچھ بھی

نہ ہوتے۔ شاعری سے انھوں نے مفید کام لیا تو کس طرح؟ قوم و ملک کو بیدار کر کے یا خود شاعری کی نئی جہات و امکانات کو برائے کار لاکر شاعری کی مقصدیت کا ایک تصور تو یہ ہے کہ وہ سماجی آلہ کار بنے۔ دوسرا اور زیادہ صحیح تصور یہ ہے کہ وہ خود اپنے مقصد کی تکمیل کرے۔ دونوں حیثیتوں سے ان کی شاعری مقصد کی تکمیل کرتی ہے۔ لیکن یہ مقصد ان پر ادھر سے لا دیا نہیں گیا تھا بلکہ ان کی ”لسانی استعداد نے جو مانگا“ (ابن عربی) انھوں نے وہی شعر کو دیا اور اس سے وہی کام لیا۔ اس طرح ان کے شعر کی مقصدیت داخلی تجربے کا تقاضا بن جاتی ہے۔ آرٹلڈ مشورہ دیتے یا نہ دیتے اقبال شعر گوئی ترک کر ہی نہیں سکتے تھے۔ ان کا وجود شاعری کا متقاضی تھا۔

شیخ عبدالقادر نے اقبال کی برجستہ گوئی اور روانی طبع کا ذکر بڑی تفصیل سے کیا ہے مگر یہ کہنا صحیح نہیں کہ وہ ہر شعر یا نظم کو، جیسی وہ نازل ہوتی تھی، جوں کا توں قبول کر لیتے تھے۔ اس کے شواہد ہیں کہ وہ نہ صرف الفاظ اور ترکیبوں میں تبدیلی کرتے اور مشورہ اصلاح قبول کرتے تھے، بلکہ نظموں میں بھی قطع و بڑید کرتے تھے۔ اقبال اپنی زبان پر ”اہل زبان“ کے اعتراضات سے بھی واقف تھے اور حتی المقدور محاورہ اہل زبان کی پابندی کی کوشش بھی کرتے تھے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ داغ ایسے زبان کے شاعر کا تلمذ اختیار نہ کرتے اور ان دوستوں سے جن کی زبان دانی پر اعتماد تھا مشورہ نہ کرتے۔ حبیب الرحمن خاں شیردانی کو لکھتے ہیں:

”نظر ثانی کے وقت آپ کی تنقیدوں سے فائدہ اٹھاؤں گا“ ۱۷

مولانا سید سلیمان ندوی سے کہتے ہیں:

”صحت الفاظ و محاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے ضرور صحیح ہوگا لیکن اگر آپ ان اغزشوں کی طرف بھی توجہ کرتے تو آپ کا ریویو میرے لیے مفید ہوتا۔ اگر آپ نے غلط الفاظ اور محاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے ایڈیشن میں اس کی اصلاح ہو جائے“ ۱۸

۱۷ اقبال نامہ، حصہ دوم، دیباچہ شیخ عطاء اللہ، مطبوعہ شیخ محمد اشرف، لاہور، ۱۹۵۱ء، ص ۲۰

۱۸ ایضاً ص ۲۰-۲۱

ایک اور خط میں، مولانا سلیمان ندوی ہی کے نام، اپنی زبان کے لیے اساتذہ کی زبان سے جواز پیش کرتے ہیں:

”مثالیں اساتذہ میں موجود ہیں — اگر آپ اجازت دیں تو لکھوں گا، محض یہ معلوم کرنے کے لیے کہ میں نے غلط مثالیں تو نہیں انتخاب کیں۔“

اقبال کے مکاتیب میں اپنی اردو اور فارسی شاعری پر اہل زبان کے اعتراضات کا جواب بھی ملتا ہے اور جواز میں اساتذہ کی اسناد بھی۔ وہ زبان کے استعمال میں محتاط تھے، البتہ جہاں انہوں نے تذکیر و تانیث کی غلطی کی ہے جیسے سچ اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز وہاں وہ محاورے کی تقلید محض کے قائل نہیں۔ اُسی وقت اُن کو متمم قرار دیا گیا، لیکن اُن کے بعد اور خود اُن کے اثر سے شعری زبان میں جو انحراف ہوئے اور جنہیں نام نہاد اہل زبان شعرا جیسے جوش اور جگر نے ”میں جائز سمجھتا ہوں“ کہہ کر جائز ٹھہرایا، ان کی اغلاط کا بذاتِ خود جواز ہیں، زبان کی غلطی زبان کے جامد تصور کے لحاظ سے عیب سہی، لیکن اگر اظہار میں معاون ہو تو ’ضرورتِ شعری‘ بن جاتی ہے۔ ترقی پسند اور جدید ادب نے جس طرح زبان شعر کو بدلا ہے وہ محض چند افراد کا شوقِ فضول نہیں بلکہ زبان کی تبدیلی کے وقتی تقاضے کا نتیجہ ہے۔ لیکن اس کے یہی ہرگز نہیں کہ زبان کی غلطی تخلیقی اور تاریخی تقاضے کا جز ہوتی ہو۔ جدید شاعری میں یہ غلطیاں بیشتر زبان پر عدم قدرت کا نتیجہ ہوتی ہیں کیوں کہ زبان تخلیقی عمل اور تاریخی تبدیلی سے ٹوٹی اور مسخ نہیں ہوتی بلکہ بنتی ہے۔ اقبال کی شاعری میں لسانی انحراف کی اکثر مثالیں ”بننے کا عمل“ ہیں ”ٹوٹنے کا عمل“ نہیں۔ سلیمان ندوی کو ”کور ذوق“ کی ترکیب پر اعتراض تھا۔ لیکن یہی بے مزہ ترکیب ظہوری کے یہاں سے نکال کر اقبال نے پیش کی تھی اور آج یہ اور ایسی کتنی ہی ترکیب اردو زبان و ادب کے موثر اظہار کا وسیلہ ہیں۔ اقبال نے صرف وجدانی کیفیت پر اعتبار نہیں کیا، انہوں نے زبان اور محاورے کا بھی احترام کیا۔ شعری زبان کی طرف ان کا یہ رویہ جدید اردو شعریت کے معماروں کی توجہ چاہتا ہے۔

۱۔ اقبال، ص ۲۸، ج ۲، دوم، دیا چہ شیخ عطار اللہ (مطبوعہ شیخ محمد اشرف، لاہور، ۱۹۵۱ء) ص ۲۱۰
۲۔ ایضاً ص ۲۲

یہاں جملہ معترضہ کے طور پر یہ کہتا چلوں کہ اقبال پنجابی ہونے کی وجہ سے اہل زبان کی آمریت سے ڈرتے رہے حالانکہ ان کی بناوٹ تخلیقی تھی۔ دہلی یا لکھنؤ کے چند خاندانوں کو اہل زبان سمجھنا ابتدائی زمانے میں شاید صحیح رہا ہو جب اردو محدود تھی، حالانکہ ایسا اس وقت بھی نہ ہو سکا۔ آج تو اہل زبان ہر اس شخص کو ماننا پڑے گا جس کی مادری زبان اردو ہو۔ اور شاید یہ بھی کافی نہ ہو ان کو بھی اہل زبان ماننا چاہیے جو اردو میں اظہار پر قدرت رکھتے ہیں۔ پنجاب، دکن، بہار، بنگال، گجرات، بمبئی اور کشمیر کے محاورات بھی زبان میں آج اتنے ہی ذیل ہیں جتنے مخصوص اہل زبان کے۔ محاورے روزمرہ جامد نہیں ہوتا، اس لیے ہر موقع پر قدما سے سند مل سکتی ہے نہ اس کی ضرورت ہے۔ اقبال کو اس کا احساس تھا۔ لکھتے ہیں:

”شعر خاورے اور بندش کی درستی اور جستی ہی کا نام نہیں“ ۱۷

غالب نے کہا تھا ”شعر معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں“ اقبال معنی آفرینی کو محض چست بندشوں اور محاورے کی درستی سے نہ دیکھتے ہیں۔ وہ زبان کی نشوونما کے فطری تقاضوں پر نظر رکھتے ہیں۔ سردار عبدالرب نشتر کو ۱۹۲۳ء میں لکھتے ہیں:

”زبان کو میں ایک بُت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے۔ بلکہ اظہار مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں مذاقِ سلیم کو ہاتھ سے نہ دینا چاہیے“ ۱۸

اسی مسئلے پر عبدالحق کو چودہ برس بعد لکھتے ہیں:

”زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشوونما پاتی ہیں اور نئے خیالات و جذبات کے ادا کر سکنے پر ان کے بقا کا انحصار ہے۔“

یہی نہیں، وہ قوم کے زوال کو بھی انسانی فتوحات و ادبیات میں کارفرما دیکھتے ہیں۔ ایک خط

۱۷ اقبال نامہ، حصہ دوم، دیباچہ شیخ عطاء اللہ (مطبوعہ شیخ محمد اشرف لاہور، ۱۹۵۱ء) ص ۲۳

۱۸ ایضاً ص ۵۳

۱۹ ایضاً ص ۵۳

میں لکھا ہے :

”خود ہندوستان کے مسلمانوں کو دیکھیے کہ ان کے ادبیات کا انتہائی کمال
لکھنؤ کی مرثیہ گوئی پر ختم ہوا“ لے

اس ایک جملہ میں دو نکات مضمّن ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ مرثیے کو دور انحطاط کی پیداوار سمجھتے ہیں، دوسرے وہ اسے اردو ادبیات کا کمال بھی مانتے ہیں۔ اقبال نے مرثیہ نہیں لکھا۔ لیکن اگر مسدّس حالی مسلمانوں کو مرثیہ ہے تو اقبال کی شاعری کا بڑا حصہ بھی عظمت رفتہ کا مرثیہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ وہ اپنی مرثیہ خوانی سے عظمت کی بازیافت اور آتش رفتہ کے سراغ کا کام لینا چاہتے ہیں وہ کھوئے ہودوں کی جستجو اس لیے کرتے ہیں کہ اپنے عصر کو گشدری سے بچالیں۔ اس جستجو میں انہوں نے زبان کی کھوئی ہوئی تخلیقی تقالیت کو بھی کھوجنے اور اس سے کام لینے کی سعی کی۔ اس سعی میں انہوں نے ”انحطاط پذیر ہندوستانی مسلمانوں کی ادبیات کا انتہائی کمال“ ”مرثیے“ کے آہنگ اور زبان سے بھی فائدہ اٹھایا۔ اقبال کی ابتدائی نظموں، خصوصاً ”شکوہ“ و ”جواب شکوہ“ اور مسدّس کے فارم یا قہیدے کے اسلوب میں لکھی ہوئی اکثر نظموں میں انیس کے لہجے اور زبان کی جھنکار صاف سنائی دیتی ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے بعد آنے والوں کی طرح کسی صنعت یا طرزِ اظہار کو انحطاط یا قدامت کی پیداوار سمجھ کر یکسر نظر انداز نہیں کیا۔ بلکہ اپنے لہجے کی تشکیل کے لیے ہر مناسب امر سے کام لیا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اقبال کا زبان اور شعر کا تصور محدود نہیں تھا۔ انہوں نے غالب اور حالی کے ساتھ دآغ کی قدر کی۔ رومی، عطار، حافظ، محمود شمسری، سنائی، غنی، نظیری، قرۃ العین طاہرہ، بیدل، خاقانی، خوشحال خاں خلک، غنی کاشمیری، صائب اور ایسے دوسرے بہت سے مشرقی شاعروں کے ساتھ شکسپیر، گوئے، ورڈس ورثہ، دانٹے، ایمرسن، لانگ فیلو وغیرہ سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے کلام میں جن شاعروں کے نام یا حوالے ملتے ہیں، وہ مختلف النوع ہیں، لیکن اکثر کے یہاں وہ تخلیقی حرکت ملتی ہے جو اقبال کا مقصود شعر تھی۔ یہ تخلیقی حرکت اقبال کے مجموعی فلسفہ حیات و کائنات

لے اقبال نامہ، حصہ دوم، دیباچہ شیخ عطار اللہ (مطبوعہ شیخ محمد اشرف، لاہور، ۱۹۵۱ء) ص ۴۷

کے فنی اظہار ہی کا نام ہے۔ اقبال، بیدل کو غالب پر اس لیے فوقیت دیتے ہیں کہ بیدل کا تصوفِ حرکی ہے اور غالب کا سکونی۔ کہتے ہیں:

”بیدل کے کلام میں خصوصیت کے ساتھ حرکت پر زور ہے۔ یہاں تک کہ اس کا معشوق بھی صاحبِ خرام ہے۔ اس کے برعکس غالب کو زیادہ تراطینان و سکون سے الفت ہے۔ بیدل نے ایک شعر میں ”خرام می کاشت“ کی ترکیب استعمال کی ہے۔ گویا سکون کو بھی بہ شکلِ حرکت دیکھا ہے“۔^۱

اقبال نے جس غالب کو منتخب کیا ہے، وہ یک گونہ خودی میں سرشارِ تصورِ جاناں کیے ہوئے نہیں بیٹھا ہے بلکہ قاعدہٴ آسماں کو گردش دے رہا ہے۔ ”جاوید نامے“ میں ’فلکِ مشتری‘ پر غالب یہ غزل پڑھتے ہوئے ملتے ہیں۔

ز حیدریم من و تو، زما عجب بنود گرا آفتاب سوئے خاوری بگردانیم
اس غزل میں جس طرح پوری کائنات انسان کی تخلیقی لے پر ناچتی دکھائی دیتی ہے، وہ اقبال کا پسندیدہ آہنگِ شعر ہے۔ انھوں نے غالب اور بیدل کے موازنے میں غالب سے ناانصافی کی بھٹی لیکن جاوید نامے میں غالب کو حلاج اور طاہرہ کے ساتھ حرکت کا پیا مبر دکھا کر اس کی تلافی کر دی ہے۔ وہ غالب ہی سے کہلاتے ہیں۔

شاعراں بزمِ سخن آراستند ایں کلیماں بے ید بیضا ستند
انچہ توازن بخواہی کافری است کافری کو مادر اے شاعری است^۲

حافظ کی شاعری پر ان کا بنیادی اعتراض یہی تھا کہ اس میں حرکت و فعالیت کی جگہ انحطاطِ زائیدہ بے خودی کا عنصر غالب ہے۔ حافظ پر ان کی تنقید درست نہیں۔ مگر یہ تنقید یہاں اس لیے اہم ہے کہ ہم اس کی مدد سے اقبال کے نظریہٴ شعر کو سمجھ سکتے ہیں۔ اقبال کی فعالیت اور نشاطِ آہنگ پر حافظ کا گہرا اثر ہے، اسی طرح جیسے ایف۔س۔ کا۔ وہ دونوں کے شعر کی روح سے متفق نہ ہوتے ہوئے بھی ان کے اسالیب کے امکانات کو برتتے ہیں۔ حافظ کا اثر انھوں نے

۱۔ ملفوظات مرتبہ محمود نظامی (اقبال سے ایک ملاقات: حمید احمد خاں) زاین دت سہگل لاہور، طبع اول

ص ۱۲۲ ۲۔ جاوید نامہ (انتظامی مشین پریس، ۱۹۳۵ء) ص ۱۳۸-۱۳۹

گوٹے کے توسط سے بھی قبول کیا ہے۔ لیکن ان کے تخلیقی عمل نے اس اثر کی قلبِ ماہیت کر دی ہے۔ شعر کی حرکتِ محبوب ہونے کی بنا پر ہی وہ علاج کی زبان سے نظری کوہوں خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں۔

بہ ملکِ جمِ مدہم مصرعِ نظری را کسے کشتہ نہ شد از قبیلہ مانیت^۱
عُری کے فن کا پنجوڑ بھی انھیں اسی ایکہ شعر میں ملتا ہے، جسے انھوں نے الفاظ بدل بدل کر پنپے یہاں کئی جگہ دہرایا ہے۔

نوار تلخ ترمی زن چوں ذوقِ نندہ کم یابی
حدی را تیز ترمی خواں چوں محل را گراں بینی
ٹیکسیر پر لکھتے ہوئے اس کے اس وصف پر زور دیتے ہیں کہ فطرت کے 'حفظ اسرار' کی سعی کے باوجود وہ سراپردہ ہستی کا محرم بن گیا تھا۔

ہے ترے فکر فلک رس سے کمال ہستی
کیا تری فطرت روشن تھی مالِ ہستی
اقبال کے لیے شعر کی تخلیقی حرکتِ محض فن کے دائرے میں نہیں رہتی بلکہ وہ کائنات کی حرکت اور انسان کی تخلیقی فعالیت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ انھیں یہ خصوصیت رومی کے یہاں سب سے نمایاں نظر آئی، اس لیے انھوں نے مولانا روم کو دنیا کے تمام شاعروں میں سے اپنی رہنمائی کے لیے چن لیا۔ خود اقبال کے کلام، خصوصاً بال جبریل، ضربِ کلیم، زبورِ عجم اور جاوید نامہ کی تخلیقات میں لفظوں کے دروبست اور بحر کے انتخاب سے حرکت کا آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ ان کی بہترین اردو نظمیں ذوق و شوق، شعاعِ امید، مسجدِ قرطبہ اور سائی نامہ حرکت کا بھی آہنگ رکھتی ہیں۔ یہ حرکت شعر کا محض داخلی آہنگ نہیں۔ وہ اس کی لے حرکت کی کائنات کی تغیر آفرینی اور انسانی تخلیقیت کی انقلاب آفرینی سے ملاہیتے ہیں۔ ان کے شعر کا یہ مخصوص منفرد آہنگ ان کی روح کا نغمہ تخلیق ہے جو شاعروں کے ویلے سے زمان و مکان پر فتح پانا

چاہتا ہے۔

اقبال کے عہد کے لیے ہندوستان میں فن برائے فن اور فن برائے زندگی کی بحث نئی تھی۔ خواجہ عبدالوحید لکھتے ہیں کہ 'ادب لطیف' کی تعریف کے جواب میں اقبال نے کہا کہ :
 "اگرچہ آرٹ کے متعلق دو نظریے ہیں۔ اول یہ کہ آرٹ کی غرض محض حسن کا احساس پیدا کرنا ہے، اور دوم یہ کہ آرٹ سے انسانی زندگی کو فائدہ پہنچنا چاہیے۔ ان کا ذاتی خیال یہ ہے کہ آرٹ زندگی کے ماتحت ہے۔ ہر چیز کو انسانی زندگی کے لیے وقف ہونا چاہیے اور اس لیے ہر وہ آرٹ جو زندگی کے لیے مفید ہو اچھا اور جائز ہے اور جو زندگی کے خلاف ہو، جو انسانوں کی بہتوں کو پست اور ان کے جذباتِ عالیہ کو مردہ کرنے والا ہو قابلِ نفرت و پرہیز ہے اور اس کی تردید حکومت کی طرف سے ممنوع قرار دی جانی چاہیے۔" ۱۷

یہاں اقبال فن کی مقصدیت کے اتنے کٹر حلیف بن گئے ہیں کہ وہ آمرانہ حکومتوں کی طرح اس پر احتساب کی تاہد کرتے ہیں۔ اسی ذیل میں وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ حکومت کا سب سے بڑا فرض افراد کے اخلاق کی حفاظت ہے۔ لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ جمہوریت میں حکومت کے اخلاق کی نگہداشت کا فرض افراد پر بھی عاید ہوتا ہے۔ اقبال کی نظر میں قرآن کا وہ نظریہ شعر تھا جو شعرا کو دو صنفوں میں تقسیم کرتا ہے۔ تلامذہ رحمٰن اور تلامذہ شیطان۔ وہ رحمانی تلمذ کو ہی حقیقی شعر کی پہچان مانتے ہیں۔ لیکن دل چسپ بات یہ ہے کہ اپنے کلام میں ابلیس کے انکار اور کربِ آزادی و تخلیق سے فیضان حاصل کر کے اُسے "خواجہ اہلِ فراق" بھی مانتے ہیں۔ اقبال کے تصورِ فن کی اخلاقیات جامد! اخلاق کے تصور کی تابع نہیں، ان کا تصورِ اخلاق بھی حرکی اور کشادہ ہے۔ برگساں کی OPEN MORALITY کی طرح۔ وہ افلاطون کی طرح شاعری اور فنونِ لطیفہ کو مخربِ اخلاق سمجھ کر ریاست سے باہر نہیں کرتے بلکہ اسے اپنی مثالی ریاست میں اقدارِ حیات

۱۷ ملفوظات (یادایام : خواجہ عبدالوحید ص ۱۴۴ - ۱۴۵

۱۸ یضاً ص ۱۴۵

کی تشکیل کا آلہ کار بنانا چاہتے ہیں۔ شاعری کی نارسائی اور بے حضوری پر اقبال کے خیالات سے یہ گمان ہو سکتا ہے کہ وہ افلاطون اور نیگل کی طرح شعر کو علم کی ادنیٰ ترین سطح مانتے تھے۔ خود کہتے ہیں۔
 فلسفہ و شعر کی اور حقیقت ہے کیا
 حرفِ تمنا جسے کہ نہ سیکس رُو برد

لیکن اسی کے ساتھ ان کے یہاں یہ خیال بھی جگہ جگہ ملتا ہے کہ رُو برد حرفِ تمنا کہہ سکے تو وہ کائنات کے راز فاش کرنے میں جزوِ پیغمبری بن جاتا ہے۔ جہاں اقبال نے افلاطون کے فلسفے کو عمومی طور پر رد کیا ہے وہیں اس کے نظریہ شعر کی بھی تردید کی ہے۔ شعر نقل کی نقل نہیں، اگر وہ نقل رہتا ہے تو بے حضور ہے اور شعر نہیں۔ شعر کائنات کو اپنی تخلیقی قوت سے نئی ترکیب دیتا ہے، یہاں وہ ارسطو کے ہم خیال ہیں۔ جہاں وہ خدا کی خلاقیت کے رُو برد انسان کی خلاقیت کو کھڑا کرتے ہیں، اُن کی تمنا کی جرات دے باکی ان سے یہ کہلاتی ہے رُ تو شبِ آفریدی، چراغِ آفریدم — یہ انسان کی خلاقیت ہے جو مٹی سے ایوانِ اور صحراؤں سے گلستاں تخلیق کرتا ہے کہساؤں کے پے اس کا شرِ تیشہ اور اندھیروں کے لیے اس کی تخلیقیت چراغ بن جاتی ہے۔ ہندوستانی اور اسلامی فلسفوں میں علم کی مثال نور سے دی گئی ہے۔ یہ نور محض اندھیرے کو دور کر کے اشیاء و مظاہر کے خدوخال ہی روشن نہیں کرتا، بلکہ تخلیق کی سطح پر شجرِ نور بن کر فن کے برگ و بار بھی لاتا ہے۔ شاعری اُن کے لیے یہی شجرِ نور ہے جو رحمانی ہوتے ہوئے بھی زمین میں اپنی جڑیں پیوست کیے ہوئے ہے۔ اس کی زد پر افلاک بھی ہیں اور اس کی دسترس میں ابدالاً باد بھی۔ اقبال شوپہار کی طرح شعر کو تخلیقی ارادے کا جوہر مانتے ہیں جو فطرت کے اندھے ارادے پر غالب آجاتا ہے لیکن وہ شوپہار کی طرح فن کو سکون کی پناہ گاہ نہیں سمجھتے بلکہ اسے تسخیر کائنات کا جدیاتی عمل مانتے ہیں

اقبال ہر اس نظریہ فن کو رد کرتے ہیں جو محض سکون بخش ہو یا جس کا واحد مقصد احساسِ حُسن ہو۔ انھوں نے جمالیات پسندوں (AESTHETES) کے نظریہ فن برائے فن ہی کو رد نہیں کیا بلکہ حُسن کو ایسی قدر بھی مانا ہے جو خالص موضوعی نہیں۔ بلکہ معروض و موضوع کے باہمی رشتے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں وہ قدر کے جدید ترین حرکی اور احسانی تصور کی پیش قیاسی کرتے ہیں جفیظ ہوشیار پوری کا بیان ہے کہ میں نے اقبال کے سامنے قدر کے یہ دو نظریے پیش کیے تھے:

۱۔ قدر ایک خارجی حقیقت کے انکشاف کا نام ہے۔ جس کا منبع نفس انسانی کی حدود سے باہر ہے، ارادہ کرشن کے الفاظ میں روح مطلق ہے۔

۲۔ قدر نفس انسانی کی تخلیق ہے اور اس سے باہر اس کا وجود نہیں یا ارادہ کرشن کے لفظوں میں قدر نفس غیر مطلق کی استعداد کا انتہائے کمال ہے۔

اقبال نے کہا یہ دونوں نظریے درست ہیں کیوں کہ یہ ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں اور تصویر ان میں سے کسی ایک کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ قدر کا وجود بیک وقت خارجی اور داخلی ہے۔ اور اس کو محض خارجی یا محض داخلی تصور کرنے کی بنیاد اس غلطی پر ہے جس میں مغرب اور مشرق دونوں شریک ہیں۔ کوئی خالص مادی یا کوئی خالص روحانی نقطہ نظر قدر کی ماہیت کی تمثیل بخش تشریح نہیں کر سکتا۔ فلسفے کی روایت یہ ہے کہ وہ عام طور پر روح اور مادے دونوں میں سے ایک کو حقیقت تصور کر کے اور دوسرے کو سراب سمجھ کر ترک کرتا رہا ہے حالانکہ دونوں کے امتزاج کا نام حقیقت ہے۔ یہی روایتی غلطی مسئلہ قدر پر بھی اثر انداز ہوئی ہے اور اس لیے یہ دو متضاد نظریے پیدا ہو گئے ہیں۔ قدر کا سرچشمہ خارجی ہے لیکن اس کی تخلیق میں انسانی استعداد کا بہت بڑا حصہ ہے۔^{۱۵}

اس طرح اقبال فن کار کی انفرادیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔ یہی فن اور سائنس کا فرق ہے کہ دو سائنس داں اپنے اپنے مشاہدات و تجربات سے ایک ہی 'قانونِ نظریات' اخذ کر سکتے ہیں، مگر دو آرٹسٹ بعینہ ایک ہی چیز نہیں بنا سکتے۔^{۱۶} اس جگہ یہ نکتہ بھی مضمّن ہے کہ فن کار فطرت کا اپنے طور پر انکشاف ہی نہیں کرتا بلکہ اسے انفرادی طور پر تخلیق بھی کرتا ہے۔ فن اور فن کار کی انفرادیت اور خلاقت کا یہ تصور اقبال کو عہدِ جدید کے وجودی مفکرین (EXISTENTIALISTS) سے قریب لے آتا ہے۔ یہ امر بھی حیرت ناک ہے کہ انھوں نے اپنے فلسفے میں انفرادیت کے تحفظ (خودی کی بقا و نشوونما) انسانی آزادی اور خلاقت پر اتنا ہی زور دیا ہے جتنا وجودیہ کے یہاں ملتا ہے۔

۱۵۔ ملفوظات (یادایام: خواجہ عبدالوحید) ص ۱۳۰-۱۳۱ ۱۶۔ ایضاً ص ۱۳۱

اب تک جو بحث ہوئی ہے اس سے چند باتیں سامنے آتی ہیں :

اقبال فن کو زندگی کا آلہ کار مانتے ہیں۔ جس کا مقصد زندگی کی حرکت کو تیز کرنا اور انسانی مقاصد کے تابع رکھنا ہے۔ یہ مقصدیت شعر خود تخلیقی عمل کا تقاضا ہے۔ فن میں قدر خواہ حسن کی ہو یا اخلاق کی ہو کائنات کے قانون حرکت و تغیر سے متین ہوتی ہے۔ قدر نہ خالص مادی ہے نہ خالص روحانی۔ اقبال روح و مادہ کی معنویت کے منکر ہیں ان کا تصور کائنات وحدہ ہی ہے۔ روح اور مادے میں جدلیاتی ربط ہے۔ یہ ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں جو جامد اور مطلق نہیں۔ حقیقت عدم ہے نہ ہستی۔ بلکہ نمود (BECOMING) فن کا سرچشمہ خارجی ہے مگر فن کار کی انفرادی استعداد اس کی اقدار کی تخلیق کرتی ہے۔ فن کو حرکی ہونا چاہیے۔ اپنے داخلی آہنگ میں بھی اور خارجی تاثر میں بھی۔ اقبال فن کار کی آزادی کا احترام کرتے ہیں، اگرچہ وہ اپنے کسی اونگھتے ہوئے لمحے میں اس پر حکومت کے احتساب کی بھی بات کرتے ہیں مگر ان کا تصور حریت، اس میں مانع آنا اور اس خیال کی نفی کرتا ہے۔

فن کا یہ تصور اقبال کے فلسفہ حیات کا منطقی نتیجہ ہے۔ وہ کائنات کو حرکی ارتقا پذیر اور مسلسل تخلیقی عمل مانتے ہیں۔ زماں کائنات کی اسی تخلیقی قوت کا مظہر ہے جو انانے مطلق کے ارادے کا اظہار ہے۔ مکاں بھی اسی کا اظہار ہے۔ انسان اپنی اصل میں خدا کا صفت تخلیق کا مظہر ہے۔ نہ کائنات میں میکانیکی جبر ہے نہ انسان کے ارادہ و عمل میں۔ ارتقا تخلیقی یا فجائی ہے، میکانیکی نہیں۔ انسان زماں اور ارتقا کے عمل میں شریک فاعل ہے۔ وہ آزاد ہے، خلاق ہے اور اپنی خودی کے اثبات و نشوونما کے وسیلے سے نفس لامحدود سے رشتہ قائم کرتا ہے، جو عینیت نہیں، مگر اسے اپنی تقدیر کا معمار بنا دیتا اور ابدیت سے ہم کنار کرتا ہے۔ اگر اقبال کے اشعار کا گہرا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ فن کو بھی انہی انسانی اوصاف سے متصف مانتے ہیں۔ جس فن میں یہ اوصاف نہ ہوں، وہ ناقص ہے۔

اقبال نے اسلامی تہذیب کی روح کو یونانی کلاسیکیت کے منازع مانا ہے۔ ان کے نزدیک کلاسیکیت کے خلاف یہ روحانی اور تصویری بنیاد ہے۔ اس بنیاد کی قوت محرکہ "اجتہاد" ہے۔ اسی اصول کا وہ فن پر اطلاق کرتے ہیں۔ اسی لیے اقبال نے کلاسیکیت کے خلاف

بغاوت کی۔ ان کے فن کو بحیثیت مجموعی 'مخالفت عقلیت روحانیت' کا اظہار سمجھنا چاہیے اس کی قوت محرکہ بھی اجتہاد ہے جو روایت بستگی اور قدامت پسندی سے بغاوت کرتا اور جہانِ تازہ کی افکارِ تازہ سے تخلیق کرتا ہے۔ اقبال کے لیے فن بھی کلاسیکیت سے بغاوت ہے۔ چونکہ ان کا رخ ایک طرف کھوئے ہوؤں کی جستجو کی طرف ہے اور دوسری طرف مستقبل کی تعمیر کی سمت، اس لیے ان کے فنی رویے کو رومانی مستقبلیت (ROMANTIC FUTURISM) بھی کہا جاسکتا ہے۔

اقبال نے نبی اور صوفی کا امتیازی وصف یہ بتایا ہے کہ نبی صوفی کی طرح صرف اپنی نجات نہیں چاہتا، وہ معراج سے واپس آتا ہے تاکہ انسانوں پر بھی حقیقت کا انکشاف کرے جن متشرقین نے رسول اکرمؐ کو نعوذ باللہ نفسی مریض (PSYCHOPATH) کہا ہے، ان کے جواب میں اقبال کہتے ہیں کہ اگر ایک نفسی مریض انسانی تاریخ کے دھارے کو بدل سکتا ہے تو اس نفسی مظہر کی تحقیق ضروری ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ علم الاقوام کی رو سے ایسا مریض انسانی معاشرے اور تاریخ کی تشکیل میں ایک جان دار عامل ہوتا ہے۔ وہ حقائق کی اضافہ بندی کر کے علل دریافت نہیں کرتا بلکہ زندگی اور اس کی حرکت کو اس طرح منظور کرتا ہے کہ انسانی اعمال کے لیے نئے اوضاع تخلیق کرے۔ اس میں شک نہیں کہ اس طریقے میں کھائیاں اور التباسات ہیں مگر ویسے ہی جیسے سائنسی طریقے میں ہیں۔ نبوت پر اس کا اطلاق تو کافرانہ جرات مندی ہے۔ لیکن اس کا اطلاق فن کار پر ضرور ہو سکتا ہے۔ شاعر کا کام پیغمبر کی طرح اپنے مذہبی تجربے کو اظہار کی زبان دینا اور اسرار کائنات کو فاش کرنا ہے۔ اس کا تجربہ غیر عقلی اور غیر تجزیاتی ہونے کی وجہ سے مذہبی تجربے کے مائل ہے۔ وہ اپنے اس تجربے کو فن کی زبان دے کر حیات و کائنات کی حرکت کو اپنی گرفت میں لیتا اور انسانی اعمال کے لیے اوضاع تخلیق کرتا ہے۔ شاید اسی لیے اقبال نے عشق اور خلافت فن کارانہ قوت کو 'جنوں' کا نام دیا ہے اور صاحبِ جنوں

۱۰ RECONSTRUCTION OF RELIGIOUS THOUGHT IN ISLAM: IQBAL

(ORIENTAL PUBLISHERS, 1975) P. 189

ہونے کی دعا مانگی ہے۔

اقبال فرائیڈ کی ہر جنسی تعبیر مذہب و فن کو رد کرتے ہیں۔ مگر یونگ (JUNG) کے اجتماعی لاشعور اور بنیادی ٹائپ (ARCHETYPE) کے نظریے کا مذہب اور فن پر اطلاق کرتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ فن کی اصل ماہیت، مذہب کی طرح نفسیات کا موضوع نہیں بن سکتی۔ لیکن فن کی ہیئت کا عمل (یعنی تخلیقی عمل) نفسیات کا موضوع بن سکتا ہے۔ اقبال یونگ کے نتائج سے پوری طرح اتفاق نہ کرنے کے باوجود اس کی نفسیات کے ذریعہ مذہبی تجربے اور فن کو سمجھنے کی اہمیت تسلیم کرتے ہیں اور بھی مانتے ہیں کہ فن کا تخلیقی تجربہ مذہبی تجربے سے مشابہ ہے۔ اسی لیے اقبال نے صحائف کی استعاراتی اور علامتی زبان کی بھی فن کا رازہ انداز میں توجیہ کی ہے۔ قرآن کی زبان کی استعاراتی توجیہ اُن کے فن کو سمجھنے کی ایک اہم جہت کی نشان دہی میں معاون ہو سکتی ہے۔

ہبوطِ آدم کا قصہ قدیم دنیا کے تمام ادبوں میں ملتا ہے۔ اس قصے کی سامی صورت تک خود کو محدود رکھتے ہوئے، اقبال کہتے ہیں کہ یہ ماننا پڑے گا کہ اس کی ابتدا دنیا میں انسانی دکھ کی ہتات کے احساس سے ہوئی۔ اس احساس نے زندگی کا قنوطی نظریہ پیدا کیا، جو فطری تھا۔ ایک قدیم بابلی تصویر میں ہمیں سانپ (علامتِ ذکر) درخت اور عورت نظر آتی ہے، جو مرد کو سبب (دوشیزگی کی علامت) پیش کر رہی ہے۔ اس کے معنی واضح ہیں، انسانی جوڑا اپنے جنسی فعل کی سزائیں عالمِ قدس سے زمین پر اتارا گیا۔ قرآن نے اس قصے کو جس طرح پیش کیا ہے اگر اس کا تقابل عہدِ نامہ عتیق کی کتابِ پیدائش سے کیا جائے تو قرآنی نظریے کا فرق اور مقصد دونوں واضح ہو جائیں گے۔ قرآن نے سانپ اور پہلی کی کہانی کو نظر انداز کیا ہے۔ سانپ کو قصے سے محذوف کرنا اس کا ثبوت ہے کہ قرآن زمین پر نازلِ آدم کو جنسی فعل کی سزا بتا کر زندگی کا قنوطی نظریہ پیش کرنا نہیں چاہتا۔ قرآن میں اس قصے کی نوعیت عہدِ نامہ عتیق کی طرح تاریخی نہیں۔ قرآن نے عموماً بشر اور آدم کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ آدم عمومی معنی میں ہے۔

یہاں آدم اور حوا اسمائے خاص نہیں۔ قرآن میں دو اشجار کا بیان ہے۔ شجر اور شجر ابدیت۔ آدم و حوا نے دونوں کا پھل چکھا جبکہ عہد نامہ عتیق میں انسان دوسرے شجر تک نہیں پہنچ سکا جس کے اطراف ایک شعلہ آراتلوار رقصاں و جولاں پہرہ دے رہی ہے۔ عہد نامہ زمین کو لخت گاہ قرار دیتا ہے اور قرآن منفعت خانہ مانتا ہے۔

اقبال اس قرآنی قصے سے یہ نتائج اخذ کرتے ہیں کہ آدم کا جنت سے سفر اس کی تشنگی علم کا سفر جستجو ہے، وہ بتاتے ہیں کہ یہ قصہ اُن آیات کے فوری بعد مذکور ہوا ہے جن میں انسانی فضیلت کا بیان ہے۔ یعنی تشنگی علم جو جنت سے زمین پر آنے کی محرک ہے، انسان کی فضیلت کی دلیل ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انسان افزائش نسل کے لیے زمین پر آیا۔ تیسرے یہ کہ انسان میں زندگی کرنے کی بے پناہ خواہش بحیثیت ایک حقیقی فرد کے اُسے زمین کی کارگرہ عمل میں کھینچ لائی گئی۔

ہبوطِ آدم کے قرآنی قصے اور اس سے اقبال کے اخذ کردہ نتائج کی روشنی میں خود اقبال کے تصور انسان کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ان کی شاعری میں یہی استعاراتی زبان ہے جس میں معانی کی کئی تہیں ہیں۔ جنت سے آدم کا سفر اور روح ارضی کا استقبال آدم اسی گہری معنویت کے حامل ہیں۔ زمینی زندگی انسان کی جستجو کا تخلیقی سفر ہے جو اپنی تکمیل تک خدا کو بھی انتظار کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اسی طرح اقبال نے برزخ کو حیات و موت کا درمیانی تعطل مانا ہے اور حشر کو آفاقی مظہر۔ وہ قیامت کے مبینہ دن کے زیادہ قائل نہیں، قیامت تو ہر لمحہ برپا ہوتی رہتی ہے۔ برزخ زمان و مکاں کی طرف انسانی انا کے رویے کی تبدیلی سے بھی عبارت ہو سکتا ہے اور اسے شہور کی دو سطحوں کی درمیانی دہلیز بھی کہا جاسکتا ہے۔ اقبال کی ان استعاراتی توجیہات سے ایک تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ فن کو

۱- IBID - P-83-84

۴- IBID - P. 116

۲- IBID - P.85

۵- IBID - P. 119

۳- IBID - P. 85-88

نفسیات کی جدید اصطلاحوں کی زبان میں سمجھنے کی اہمیت تسلیم کرتے تھے۔ انھوں نے مذہبی فکر کی تشکیل نو میں جا بجا نفسیات اور نفسیاتی طریقے کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ شعر کی زبان کو سادہ بیانیہ زبان نہیں سمجھتے بلکہ استعارات و علامات کی زبان سمجھتے ہیں۔ شعری علایم ایک تہذیب کی دین ہوتے ہیں اور استعارات کی تخلیق میں فن کار کا انفرادی تجربہ بھی استعداد کے مطابق کار فرما رہتا ہے۔ بالفاظ دیگر علایم و استعارات کی تشکیل خجماعی لاشعور اور انفرادی شعور بل کر کرتے ہیں۔

اقبال کے فلسفہ و فن کا مرکز انسان ہے۔ وہ فلسفے میں اثبات خودی پر زور دیتے ہیں اور فن میں اس کے تخلیقی اظہار پر، تخلیقی اظہار شعر کی تخلیق نہیں بلکہ خود گری اور آدم گری ہے۔ سروش آسمانی ندا نہیں، یہ انسانی انا کی صدائے تخلیق ہے جو نا تمام کائنات کو دما دم نغمہ کن فیکون سنار ہی ہے۔ جاوید نامے میں سروش کا جلوہ اس طرح دکھاتے ہیں

گفت ایں پیکر چو سیم تاب ناک	زاد در اندیشہ بزدان پاک
باز بے تابا نہ از دوق نمود	در شہستان وجود آمد فرد
پہچوما آوارہ و غربت نصیب	تو غریبی، من غریبم، او غریب
شان او جبرلی و نامش سروش	می برد از ہوش دمی آرد بہ ہوش
غنیہ، مہار کشود از شبنمش	مردہ آتش زندہ از سوز دمش
زخمہ شاعر مبارز دل از دوست	چاک ہادر پردہ محمل از دوست
دیدہ ام در نعمہ ادعائے	آتشی گیر از نوائے اودے

(جلوہ سروش) لے

شاعر کی تعریف یوں کی ہے

فطرت شاعر سراپا جستجوست	خالق و پروردگار آرزوست
شاعر اندر سینہ ملت چودل	بلتے بے شاعرے انبار گل

سوزِ مستی نقشِ بندِ عالمی است شاعری بے سوز و مستی ماتمی است
 شرعاً مقصود اگر آدم گری است شاعری ہم وارثِ پیغمبری است^۱
 آدم گری کے لیے یہ عرفانِ ضروری ہے کہ آدم کے بغیر دونوں جہاں کچھ نہیں۔ وہ طاسین
 گوتم میں گوتم کی زبان سے کہتے ہیں ۛ

از خود اندیش و ازیں بادیہ ترساں مگذر
 کہ تو ہستی و وجود دو جہاں چیزے نیست
 اگر انسان ہی حقیقتِ کل ہے تو خود نمائی و خود آرائی ہی زندگی ہے اس نکتے کو زرتشت کی
 زبان سے ادا کر دیا ہے ۛ

خویش تن را و نمودن زندگی است
 ضربِ خود را آزمودن زندگی است
 ہر انکشافِ حقیقتِ عشق کے بغیر نامکمل رہتا ہے ۛ
 گفتہ پیغمبری دردِ سر است
 عشق چوں کامل شود آدم گراست
 اقبال کی مصطلحات میں عشق، وجدان اور تخلیقی قوت دونوں کی جامع تصویر ہے۔ یہ وسیلہ علم
 بھی ہے اور اخلاقی قوت بھی۔ یہی عشق کامل ہو کر آدم گر بنتا ہے اور اسی کو تمام برزوی
 زیب دیتی ہے۔ محکماتِ عالمِ قرآنی کے ذیل میں خلافتِ آدم کے عنوان سے کہتے ہیں ۛ
 برتر از گردوں مقامِ آدم است
 اصل تہذیب احترامِ آدم است
 اس مقام کو پانے کے لیے خلوتِ نفس لازمی ہے ۛ

در نگر ہنگامہ آفاق را زحمتِ جلوہ مدہ خلاق را
 حفظِ ہر نقشِ آفرین از خلوت است خاتمِ اؤرا نگیں از خلوت است

یہ خلوت دروں بینی یا وجودیاتی موضوعیت (SUBJECTIVITY) کا دوسرا نام ہے۔ اس طرح اقبال کا نظریہ فن آدم کو مرکز مان کر دروں بینی کو تخلیقی تجربے کی اساس بنا کر بیسویں صدی کے دوسرے نصف کے وجودی نظریہ فن سے قریب آ جاتا ہے۔ اقبال کے یہاں اپنے عصر، معاشرے اور کائنات سے ستیز کر کے اسے انسانی معنی پہنانے کی جو کوشش ملتی ہے، وہ بھی بڑی حد تک وجودیاتی تصویر معنویت کے مائل ہے۔ فرق یہ ہے کہ اقبال ایک خلاق مقصدی انا کو خالق مان کر کائنات کی لایعنیت کا انکار کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ابتدا سے کائنات و حیات با معنی ہیں لیکن انسان کا تخلیقی عمل اسے ہر لمحہ نئے معانی عطا کرتا رہتا ہے۔ کائنات کے معانی کا عمل انسان کا تخلیقی عمل ہے۔ یہی فن و شعر کا مقصد ہے کہ وہ ہر لمحہ نئے معانی کی تخلیق کرتا رہے۔ معانی کی تخلیق، تخلیق اقدار بھی ہے، تخلیق خودی یا خود تخلیقی بھی، اور تخلیق حیات و کائنات بھی۔ ہر نئے معنی کے ساتھ خلاق بھی نیا جنم لیتا ہے اور کائنات کو بھی زندگی ملتی ہے کیوں کہ نئے معانی کے انکشاف کے ساتھ پرانی کائنات مرجاتی ہے اور اس کے عمل سے نئی کائنات تخلیق پاتی ہے۔ اس طرح فن کار کو بھی اس عمل میں ہر لمحہ زندگی ملتی ہے۔ یہی تخلیق معانی ہوائے بال جبریل بھی ہے اور آتش ضرب کلیم بھی۔ اسی سے فن میں گرمی، لذت و دام، سوز و سرور، کیف و مستی اور نشاط و امید کی کیفیات پیدا ہوتی ہیں۔ 'اپنی آگ' اقبال کا محبوب استعارہ ہے اور شمع پسندیدہ علامت۔ اپنی آگ یا شعلہ اور شمع تخلیقی قوت ہی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ گوتم نے کہا تھا،

تم اپنی نجات کے لیے خود مشعل بن جاؤ۔ اقبال نے گوتم بدھ کا اثر فلسفہ تغیر میں بھی قبول کیا ہے اور نجات کے تصور میں بھی۔ خود شعلگی خود ہدایتی ہے، یہی نجات ہے، افراد کی بھی اور فن کار کی بھی۔ اس تصور کے لیے اقبال مختلف النوع الفاظ نئی معنویت کے ساتھ برتتے ہیں۔ عشق، جوش جنوں، سوزِ یقیں، خونِ جگر، ضربِ کلیم، اپنی آگ، شعلہ وغیرہ۔ یہ آگ ہی زندگی میں گرمی اور تخلیق میں 'سوزِ حیاتِ ابدی' پیدا کرتی ہے۔

اقبال نے فن کی اس گرمی پر بہت زور دیا ہے۔ انھیں ہندوستانی ادب و موسیقی میں رامائن کے استثناء کے ساتھ اس گرمی کا فقدان نظر آتا ہے۔ ان کے خیال میں قوالی

کی گرمی بھی منشیات کے زائیدہ بیجان کی طرح مصنوعی ہے۔ انھیں افسوس تھا کہ مسلمانوں نے اپنی موسیقی پیدا نہیں کی۔ جہاں گئے وہاں کی موسیقی قبول کر لی۔ فنون لطیفہ میں مسلمانوں کا سب سے نمایاں کارنامہ فن تلمیذ ہے۔ وہ فن سے جس گرمی اور مردانگی کے طالب ہیں، وہ انھیں حضرت عمر کی مسجد اور دہلی کی مسجد قوت الاسلام میں دکھائی دی۔ حمید احمد خاں سے روایت ہے کہ اقبال نے کہا ”بہت عرصہ ہوا جب میں نے مسجد قوت الاسلام کو پہلی مرتبہ دیکھا تھا، مگر جو اثر میری طبیعت پر اس وقت ہوا وہ مجھے اب تک یاد ہے۔ شام کی سیاہی پھیل رہی تھی اور مغرب کا وقت قریب تھا۔ میرا جی چاہا کہ مسجد میں داخل ہو کر نماز ادا کروں۔ لیکن مسجد کی قوت و جلال نے مجھے اس درجہ مرعوب کر دیا کہ مجھے اپنا یہ فعل ایک جسارت سے کم نہ معلوم ہوتا تھا۔ مسجد کا وقار مجھ پر اس طرح چھا گیا کہ میرے دل میں احساس تھا کہ میں اس مسجد میں نماز پڑھنے کے قابل نہیں ہوں“ ۱۷

قوت و جبروت کے اسی احساس نے اُن سے مسجد قوت الاسلام کے عنوان سے یہ شعر کہلوا یا ۱۸

ہے تری شان کے شایاں اسی مومن کی نماز
جس کی تکبیر میں ہو معرکہ بود و نبود
اس کے برخلاف پیرس کی مسجد کے کمال ہنر میں انھیں حق سے بے گانگی اور روح بُت خانہ
کا رفرمانظر آتی ہے ۱۹

یہ بُت کہہ انھیں غارت گروں کی ہے تعمیر
دمشق ہاتھ سے جن کے ہوا ہے ویرانہ
اقبال کا خیال ہے کہ قومی زندگی کے زوال کے ساتھ ساتھ تعمیرات کے اسلامی انداز
میں ضعف آنا گیا کہتے ہیں:

(اندلس کی) تین عمارتوں میں مجھے ایک خاص فرق نظر آیا۔ قصر زہرا

۱۷ ملفوظات (علامہ اقبال سے ایک ملاقات، حمید احمد خاں) ص ۱۲۲ ۱۸ ایضاً ص ۱۲۵

دیووں کا کارنامہ معلوم ہوتا ہے۔ مسجد قرطبہ مہذب دیووں کا انکرا لکھرا
محض مہذب انسانوں کا۔ ۱۷

الحکمرائے فرمایا ”جدھر نظر اٹھتی تھی دیوار پر ہوا غالب لکھا ہوا نظر آتا تھا۔ میں نے
دل میں کہا۔ یہاں تو ہر طرف خدا ہی خدا غالب ہے۔ کہیں انسان غالب نظر آئے تو بات
بھی ہو“ تاج محل کے لیے کہا کہ بعد کی عمارتوں کی طرح اس میں بھی قوت کے عنصر کو
ضعف آگیا ہے۔ دلی کی جامع مسجد کو بیگم کہا۔ ان کا خیال ہے کہ ”در اصل یہی قوت کا عنصر
ہے جو حسن کے لیے توازن قائم کرتا ہے یہی جلال و قوت اہرام مصر کی تعمیر میں مضمر ہے یہ
اہرام کی عظمت سے نگوں ساریں افلاک کس ہاتھ نے کھینچی ہے ابدیت کی یہ تصویر
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنسر کو صیاد ہیں مردان ہنر مند کہ پنخیر
ترک اور سوری فن تعمیر کو مردان آزاد کا کارنامہ مان کر کہتے ہیں ۱۸

خوش را از خود بروں آدرده اند ایں چنین خود را تماشا کرده اند
سنگ با سنگ با پیوستہ اند روزگارے را بآنے بستہ اند
دیدن او پختہ تر سازد ترا در جهان دیگر اندازد ترا
ہست مردانہ و طبع بلند در دل سنگ ایں دو لعل ارجمند
تاج میں قوت کے ضعف کے باوجود انھیں جلال کا یہ حسن نظر آتا ہے ۱۹
عشقِ مرداں سرِ خود را گفتہ است سنگ را بانوکِ مرگاں سُفتہ است
عشقِ مرداں پاک درنگیں چوں بہشت می کشاید نغمہ ہا از سنگ و خشت ۲۰
’بندگی نامے‘ ہی میں موسیقی اور مصوری پر بھی نظمیں ملتی ہیں۔ غلامی کی موسیقی نارحیات سے
تہی، طبع غلام کی طرح پست، ذوقِ فردا و لذتِ امروز سے محروم ہے ۲۱

۱۷ لغوظات (علامہ اقبال سے ایک ملاقات: حمید احمدی) ص: ۱۲۵ ۱۲۶ ایضاً ص: ۱۲۶

۱۸ ایضاً ص: ۱۲۶

۱۹ وہ زبورِ نجم (بندگی نامہ) در فن تعمیر مردان آزاد ص: ۲۶۲ - ۲۶۳

ازنے او آشکارا رازِ او
من نمی گویم کہ آہنگش خطاست
مطرب ما جلوہ معنی ندید
مرگ یک شہراست اندر سازِ او
بیوہ زن را این جنس شیونِ داست
دل بصورت بست داز معنی رمید

معنی کو گرفت میں لانے والی موسیقی کی کیفیت یوں بیان کی ہے ۔

نغمہ باید تنہا در دماندِ سیل
تا برد از دل غماں را خیل خیل
نغمہ می باید جنوں پرورہ
آتشی در خونِ دل حل کردہ
از نم او شعلہ پروردن توان
خاکشی را جزو او کردن توان
بے شناسی و در سروداست آن مقام
”کاندر دے حرف می روید کلام
نغمہ روشن چراغِ فطرت است
معنی او نقش بندِ صورت است
نغمہ گر معنی ندارد مردہ ایست
سوز او از آتشِ افسردہ ایست

قوت و جلال ہی معنی کی تخلیق کرتا ہے ۔ اس سے عاری ہو کر مصوری آذری بن جاتی ہے
جو روحِ ابراہیمی سے تہی ہے ۔

فطرت اندر طلیسانِ ہفت رنگ
ماندہ بر قرطاسِ او با پائے لنگ
بے تپش پروانہ کم سوز او
عکس فردا نیست در امر و زاو
از رنگا ہش رخنہ در افلاک نیست
زانکہ اندر سینہ دل بیباک نیست
خاکسار و بے حضور دشر لگیں
بے نصیب از صحبتِ روحِ الایں

یہ وہ مصوری ہے جو خود کو فطرت کے سپرد کر دیتی ہے یا فلاطون کے الفاظ میں نقل کی نقل
اتارتی ہے، دوسری مصوری وہ ہے جو فطرت کی تکمیل کرتی ہے، اس پر اضافہ کرتی ہے

آں ہنرمندے کہ بر فطرت فرزد
رازِ خود ابر نگاہ ماکشود
فطرتِ پاکش عیارِ خوب و زشت
صنعتش آئینہ دارِ خوب و زشت
عینِ ابراہیم و عینِ آذراست
دستِ او ہم بت شکن ہم بت گراست

۱۔ ۲۔ ۳۔ ۴۔ ۵۔ ۶۔ ۷۔ ۸۔ ۹۔ ۱۰۔ ۱۱۔ ۱۲۔ ۱۳۔ ۱۴۔ ۱۵۔ ۱۶۔ ۱۷۔ ۱۸۔ ۱۹۔ ۲۰۔ ۲۱۔ ۲۲۔ ۲۳۔ ۲۴۔ ۲۵۔ ۲۶۔ ۲۷۔ ۲۸۔ ۲۹۔ ۳۰۔ ۳۱۔ ۳۲۔ ۳۳۔ ۳۴۔ ۳۵۔ ۳۶۔ ۳۷۔ ۳۸۔ ۳۹۔ ۴۰۔ ۴۱۔ ۴۲۔ ۴۳۔ ۴۴۔ ۴۵۔ ۴۶۔ ۴۷۔ ۴۸۔ ۴۹۔ ۵۰۔ ۵۱۔ ۵۲۔ ۵۳۔ ۵۴۔ ۵۵۔ ۵۶۔ ۵۷۔ ۵۸۔ ۵۹۔ ۶۰۔ ۶۱۔ ۶۲۔ ۶۳۔ ۶۴۔ ۶۵۔ ۶۶۔ ۶۷۔ ۶۸۔ ۶۹۔ ۷۰۔ ۷۱۔ ۷۲۔ ۷۳۔ ۷۴۔ ۷۵۔ ۷۶۔ ۷۷۔ ۷۸۔ ۷۹۔ ۸۰۔ ۸۱۔ ۸۲۔ ۸۳۔ ۸۴۔ ۸۵۔ ۸۶۔ ۸۷۔ ۸۸۔ ۸۹۔ ۹۰۔ ۹۱۔ ۹۲۔ ۹۳۔ ۹۴۔ ۹۵۔ ۹۶۔ ۹۷۔ ۹۸۔ ۹۹۔ ۱۰۰۔

فن کار کی فطرت ہی خیر و شر اور خوب و زشت کی کسوٹی ہے تخلیق بیشکئی بھی ہے، بت گری بھی جو خود شکئی اور خود گری کے عمل کے لیے لازمی ہے۔ اقبال نے سرودِ حلال کی نریف اس طرح کی ہے ۛ

جس کی تاثیر سے آدم ہو غم و خوف سے پاک اور پیدا ہو ایازی سے مقامِ محمود
مرد انجم کا یہ حیرت کدہ باقی نہ رہے تو رہے اور ترا زمرہ لا موجود
سرودِ حرام ۛ

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں تلے چنگ و رباب
اقبال نے جلال و قوت کو حُسن توازن پیدا کرنے والا عنصرِ مانِ کرفن کے لیے اُسے لازمی قرار دیا ہے۔ یہ جلال و قوت خودی کا اظہار ہے، خلاقِ اقدار ہے، خلاقِ معانی ہے اور کائنات کا وجود اسی پر منحصر ہے۔ خاقانی، رومی، مرزا بیدل، غالب، گوئے، عرفی، نظری، حلاج، طاہرہ اور جتنے بھی شاعروں کو انھوں نے داد دی ہے اسی بنا پر کہ ان کی معنی آفرینی جلال و قوت کا مظاہرہ اور فطرت پر انسان کے غلبے کا اثبات ہے۔ اسی ہنر کو حیاتِ ابدی حاصل ہے جو خونِ جگر سے بنتا اور ضربِ کلیم کا کام کرتا ہے۔ اقبال کے یہاں کثرت سے ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں اُن کا تصورِ شعرِ تخلیقی اظہار کی زبان پا کر دو آتش ہو گیا ہے۔ مثال کے طور پر چند شعر پیش کرتا ہوں ۛ

جس روز دل کی رمزِ معنی سمجھ گیا سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

ہے شعرِ عجم گرچہ طرب ناک و دل آویز اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
اقبال ہے یہ خارا تراشی کا زمانہ ازہرچہ بآئندہ ناسند بہ پرہیز

وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے
یا نغمہ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

وہ نے نواز کر جس کا ضمیر پاک نہیں
کہ جس کو سُن کے برا چہرہ تابناک نہیں

نوا کو کرتا ہے موجِ نفس سے زہر آلود
وہ نغمہ سرو ہی خونِ غزل سرا کی دلیل

ہونہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن عینِ حیات
علاجِ آتشِ رومی کے سوز میں ہے ترا
حدیثِ پارہ و مینا و جامِ آتی نہیں مجھ کو
جہانِ صوت و صدا میں سما نہیں سکتی
مری نوا میں نہیں ہے ادائے محبوبی
خوش آگئی ہے جہاں کو قلندرِ میری
مرے گلو میں ہے اک نغمہ جبریلِ آشوب
اندھیری شب ہے مجھ اپنے قافلے سے ہے تو
کیا عجب میری نوا ہاتے سحر گاہی سے
عزیز تر ہے متاعِ امید و سلطاں سے
تیرے نفس سے ہوئی آتشِ گل تیز تر
مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی
کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے تو بہ
ہے یہی میری ناز ہے یہی میرا وضو

ہونہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن مرگِ دوام لے ساقی
تری خرد پہ ہے غالب فرنگیوں کا فسوں
نکر خارہ شکافوں سے تقاضا شیشہ بازی کا
لطیفہ ازلی ہے فغانِ چنگ در باب
کہ بانگِ صُورِ سرا فیلِ دل نواز نہیں
وگر نہ شعر میرا کیا ہے، شاعری کیا ہے
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے
ترے لیے ہے مرا شعلہ نوا قندیل
زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے
وہ شعر جس میں ہو بجلی کا سوز و برآتی
مُرغِ چمن! ہے یہی تیری نوا کا ہل
دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتشِ آشامی
بلبل فقط آواز ہے، طاؤس فقط زنگ
میری نواؤں میں ہے میرے جگر کا لہو

معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور سرود
نغمہ اللہ ہو میرے رگ و پے میں ہے
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

سنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حن و موت
قطرہ خونِ جگرِ سل کو بناتا ہے دل
شوقِ مری لے میں ہے شوقِ مری نے میں
نقش ہیں سب نا تمام خونِ جگر کے بغیر

میں صورتِ گل دستِ صبا کا نہیں محتاج کرتا ہے ہر اوجوشِ جنوں میری قبا چاک

لوح بھی تو، قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب

شعر سے روشن ہے جانِ جبریلِ داہر من رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرورِ انجمن شاعر لوح بھی ہے، قلم بھی، کتاب بھی اور کتاب خواں بھی۔ یہ کتابِ وجود ہے جو اس پر لمحہ لمحہ خود اس کے دل کے آسمان سے نازل ہو رہی ہے، جسے اس کے خون کا قلم لکھ رہا ہے اور اس کے تجربے کی آنکھ پڑھ رہی ہے۔ اس طرح فن یا شعر اقبال کے لیے اصل وجود، تقاضائے وجود اور تخلیق وجود بن جاتے ہیں۔ ان کے خیال میں شعر کو سمجھنے کے لیے بھی اسی تجربے کی ضرورت ہے جو شاعر کے تجربے کے مماثل ہو، انہی کے لفظوں میں کتاب خواں کو صاحبِ کتاب ہونا چاہیے یا یہ کہیے کہ اسے کتابِ شعر اس طرح پڑھ لینا چاہیے جیسے وہ اسی پر نازل ہوئی ہے۔ جو شرائط اقبال نے شاعری کے لیے رکھی ہیں، وہی ذوقِ شعر پر تنقیدِ شعر بھی صادق آتی ہیں۔ انہوں نے ایک جگہ یہ شرط بھی لگائی ہے کہ میرے شعر کو سمجھنے کے لیے اسلام کو سمجھنا ضروری ہے۔ اس شرط کو دوسرے لفظوں میں یوں بھی بیان کیا جاسکتا ہے کہ اقبال کے فن کو سمجھنے کے لیے ان کے فلسفے سے شناسائی لازمی ہے۔ ان کے یہاں اسلامی فن و فکر کا نچوڑ ملتا ہے۔ ان کے دیدہ بینا کی نظارگی اور اشک ریزی میں شامل ہونے کے لیے اسلامی تہذیب کی روح کو سمجھنا ضروری ہے۔ اسی لیے میں نے ابتدا میں عرض کیا تھا کہ انہیں مقصدیت و جدیدیت، حقیقت پسندی و موضوعیت کی محدود عمومی اصطلاحوں میں سمجھنا لا حاصل ہے۔ ان کو سمجھنے کے لیے نئی شریات مدون کرنی پڑتی ہے جس کے اجزائے ترکیبی ان کی شعری اور نثری تخلیقات میں بکھرے ہوئے ہیں۔ اقبال کے عہد میں جو نئی شعری جمالیات تشکیل پا رہی تھی اس کا سراغ ہمیں ایک حد تک آرو بند و گھوش کی کتاب ”شعر مستقبل“ میں ملتا ہے۔ اقبال اور آرو بند و میں کئی مماثلتیں ہیں۔ دونوں روح و مادہ کی ثنویت کے منکر اور ان کی وحدت کے قائل ہیں۔ دونوں

کائنات کو التباس یا مایا ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ دونوں کے یہاں مخالف عقلیت رجحان ہے مگر سائنسی فتوحات اور استدلالی تحلیل عقل کا یکسر انکار نہیں، دونوں اس کے عملی نتائج کے مقرر ہیں۔ دونوں نے مشرق کی نشاۃ ثانیہ کے لیے مغرب کی مادیت کے سیلاب پر مشرقی روحانیت کا بند باندھنے کی کوشش کی۔ دونوں فلسفی شاعر ہیں۔ اس لحاظ سے آرو بندو کے نظریہ شعری کا سرسری تذکرہ بے محل نہ ہوگا۔ اقبال کی طرح آرو بندو بھی جمالیات کو غلط رویہ مان کر رد کرتے ہیں۔

آرو بندو جمالیات کو حسن کا فلسفہ مانتے ہوئے کہتے ہیں اس کا حقیقی تعلق 'رس' سے ہے جو ذہن کا مخصوص رد عمل ہے۔ وہ جمالیات کو فوق ذہن نہیں کہتے، جو روحانی قوت ہے اور آفاقی ابدی حسن کا نظارہ کرتی اور اسے نیا قالب عطا کرتی ہے۔ اقبال کے یہاں شاعری اس روحانی قوت ہی کا ایک اظہار ہے۔ آرو بندو اس قوت کو AESTHESIS کہتے ہیں جو ایسا شعوری، ذہنی، حیاتی اور جسمانی رد عمل ہے جس سے روح میں محض مسرت یا نشاط سے کہیں زیادہ گہری اور دیرپا کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اقبال بھی شاعری کو محض خط کی چیز نہیں سمجھتے۔ آرو بندو کے یہاں قوت و جلال کا وہ تصور نہیں جسے اقبال فن کا لازمہ قرار دیتے ہیں لیکن وہ اس معاملے میں اقبال سے متفق ہیں کہ شعر سے نہ تو وہ عامی لطف لے سکتا ہے جس کا مقصود صرف تفنن طبع ہے اور نہ وہ ناقد جو اسے فنی مہارت و کمال کا شعبہ سمجھتا ہو، شعر دونوں سے بالاتر ہے۔ زبان پر اعلیٰ دسترس نثر کا مطمح نظر ہے جس کے وسیلے سے وہ قوت اور تاثیر پیدا کرتی ہے۔ شعر ان حدوں سے ماورا جاتا ہے اور زیادہ

نمایاں غنائی آہنگ RHYTHMIC BALANCE چاہتا ہے۔ وہ تمثالات سے نظر کا کام لیتا اور زیادہ پر قوت زبان کی تخلیق کرتا ہے۔ آرو بندو شاعر کو فلسفی نہیں مانتے۔ فلسفہ مجرد ہے اور شاعری ٹھوس۔ شاعر کا منصب صداقت کے متلاشی کا ہے جو رس اور صداقت کو ملا کر انھیں ارتقاء عطا کرتا ہے۔ یہاں آرو بندو ایک نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شاعر کو عقلی فلسفے یا انسانیت کے لیے کسی پیغام کا نقیب نہیں ہونا چاہیے اگرچہ بحیثیت فرد وہ ان کا حامل ہو سکتا ہے، مگر بحیثیت شاعر وہ ان سے ماورا ہوتا ہے۔ اقبال کے یہاں

بحیثیت مفکر ہمیں پیغام ملتا ہے لیکن اس پیغام کو شعر کا جامہ پہنانے میں وہ خود اپنے فلسفے اور پیغام سے ماورا ہو جاتے ہیں اور ان کی شاعری آفاقی صداقت کا اظہار بن جاتی ہے۔ آرو بند نے شعر مستقبل کے لیے تین مشاہدات پیش کیے ہیں۔

۱۔ موضوعیت کی نئی توانائی مذہبی اور روحانی تصوری عناصر کو از سر نو مستحکم کرے گی۔

۲۔ یہ داخلی روح کی صداقت کو پاک حیات اور ہماری ہستی، فکر اور نصرت، مادی اور روحانی اور نفسی عوالم کی نئی بصیرت دے گی اور ان میں نئی ہم آہنگی پیدا کرے گی۔

۳۔ یہ شاعری روایتی معنی میں متصوفانہ نہیں ہوگی کیوں کہ اس کا رشتہ انسان کی زندگی سے ہوگا۔

اقبال کی شاعری میں ان تینوں باتوں کا سراغ ملتا ہے۔ اس طرح یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اقبال کی شاعری کہیں کہیں برہنہ تبلیغ کے عنصر کے باوجود عہد حاضر کی شاعری کا نقطہ آغاز ہے، یہ وہ نقطہ ہے جس میں قدیم شعری روایت کا پچوڑ ہے اور جو پھیل کر مستقبل کے جہان فن کی مختلف سمتوں کی نشان دہی بھی کر سکتا ہے۔ خود اقبال کی شاعری اس جدید شعری جمالیات کا اشاریہ فراہم کرتی ہے۔ اُن کے تصور کائنات اور چند مذہبی، سیاسی، سماجی معتقدات سے اختلاف کے باوجود اقبال کا تصور شعر جدید شعریات کے لیے مناسب و معنویت کا حامل ہے۔

اقبال کی اپنی شاعری نے کلاسیکیت سے رومانیت کی طرف سفر کیا۔ رومانیت

۱۔ آرو بند کے نظریہ شعر کی تفصیل کے لیے دیکھیے

"SRI AUROBINDO AND URDU LITERATURE": WAHEED AKHTAR,
IN SRI AUROBINDO CENTENARY VOLUME, DELHI, P- 140-150.

کے اس سفر میں انہوں نے درڑس درتھا اور گوٹے سے اثر قبول کیا۔ بعد میں ان کے یہاں رومانیت و کلاسیکیت کا وہ امتزاج نظر آتا ہے جس کی تشکیل میں ملٹن، دانٹے اور رومی کا گہرا اثر ملتا ہے۔ ابتدا میں ان کے کلاسیکی آہنگ پرانیس کا اثر ملتا ہے پھر ان کے یہاں بیدل اور غالب کے لہجے کی پرچھائیاں نمایاں ہونے لگیں — بانگ درا کی آخری نظموں خصوصاً شمع و شاعر، خضر راہ اور طلوع اسلام میں کلاسیکیت رومانیت سے ہم آہنگ ہو کر ایک منفرد اور توانا لہجے کو جنم دیتی ہے جو غزل میں بے کبھی اے حقیقت منتظر نظر آلباس مجاز میں / والا حرکیاتی داخلی آہنگ بن جاتا ہے۔ یہ آہنگ، جو بظاہر خطابیہ اور رجزیہ ہے۔ مگر باطن سوزِ یقیں کا فردا آفریں حرکی آہنگ ہے، ضربِ کلیم کا وہ لہجہ بن جاتا ہے جو اقبال کی انفرادی عظمت کا لہجہ ہے ع

نہ ہے زماں نہ مکاں، لا الہ الا اللہ

محراب گل افغان کے افکار میں اس لہجے میں آزادی کی لے پہاڑوں سے ٹکرا کر پیدا ہونے والی گونج کی طرح کوہسار شکن بن گئی ہے۔ بال جبریل میں ان کے فن کا کمال نئی رفعتوں کو پہنچتا ہے۔ ان کی شاہ کار نظمیں مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، شعاع امید اور ساقی نامہ میں اقبال کے لہجے کی بلند آہنگی اور قوتِ دل کی آگ میں تپ کر وہ پرسوز کیفیت اختیار کرتی ہے جو عظیم شاعری کا جوہر ہے — اس اسلوب کی ایک مثال ۷

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں	چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسن ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردہ وجود	دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب	کوہِ اضم کو دے گیا رنگِ برنگِ طیلِ ساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگ و نخل دھل گئے	ریگِ نواح کا ظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طنابِ ادھر	کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

یہ نہ تو محض فطرت نگاری ہے، نہ محض بیانیہ شاعری، اس میں کلاسیکی آہنگ کی آفاقیت رومانیت کی آگ سے آمیز ہو کر عصر حاضر کا خود نگر، خود شکن اور خود زا لہجہ بن جاتا ہے۔ اس اسلوب کی دوسری بہترین مثالیں ساقی نامہ اور مسجد قرطبہ میں ملتی ہیں — جدید نقطہ نظر

سے اقبال کی ان نظموں میں نظم کی وہ وحدت نہیں جو آج نظم کا لازمہ سمجھی جاتی ہے لیکن ان کے مختلف بندوں میں وہ داخلی وحدت ہے جو تخلیقی تجربے کی نامیاتی وحدت کی خلاّقانہ ناعدگ کرتی ہے۔

جہاں جہاں اقبال کے یہاں فلسفے یا پیغام کا عنصر شعوری طور پر غالب آگیا ہے وہاں ان کی شاعری محض نظم نگاری بن گئی ہے۔ جیسے اسرار و رموز کی بیشتر فلسفیانہ موثر گائیو یا سطحی مزاحیہ طنزیہ شاعری اور وقتی اہمیت کے سیاسی سماجی نعروں میں۔ اپنی شاعری کے ان حصوں میں وہ فلسفہ وحدہ مکان و زمان سے ماورا نہیں جاسکے۔ زمان و مکان اور مخصوص فلسفیانہ تصورات سے اوپر اُٹھنے اور ماورا جانے کی خصوصیت ہی شاعر کو خلاق عالم کے رو برو کھڑا کرتی ہے۔

اقبال کی شاعری نے بیانیہ اور رمزیہ، رومانی اور کلاسیکی، خطابیہ اور خود کلامی کے حدود کو توڑ کر ثابت کیا کہ یہ اصطلاحات صرف شاعری کو سمجھنے اور لہجوں کی ساخت کے وسیلے ہیں، خود شاعری یا شاعر کا شناس نامہ نہیں۔ ان کی شاعری شاہد ہے کہ بیانیہ میں رمزیہ اور خود کلامی میں خطابیہ آہنگ ضم ہو سکتا ہے۔ اسی طرح شاعری کی مقصدیت ایک طرف قدر آفرینی کا وسیلہ بن سکتی ہے تو دوسری طرف تخلیق کے عمل کی داخلی مسرت و بہجت۔ اقبال کے تصور فن کی بہترین مثال خود ان کی اچھی شاعری سے ملتی ہے اور ان کی شاعری کے بہترین نمونے ان کے تصور فن کو تخلیقی سطح پر سمجھنے کے لیے بنیاد فراہم کرتے ہیں۔

اقبال کے کلام سے شاعری کی ایک نئی تعریف نکلتی ہے۔ شرحیات افروزی و قدر آفرینی ہے۔

رب الامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:



محمد ذوالقرنین حیدر: +92-3123050300

ارکالر سدر و طاہر صاحب: +92-3340120123

شاعری فلسفیانہ شاعری اور اقبال

واردت علوی

یا مردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار

جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے

اقبال کا یہ شعر ان تمام نقادوں کا جواب ہے جو انہیں شاعر کم اور فلسفی زیادہ سمجھتے ہیں۔ خونِ جگر اگر گرہل کو دل بنا سکتا ہے تو فلسفہ کے ریگزار میں شاعری کا چمن بھی کھلا سکتا ہے۔ گویا اقبال محسوس کرتے ہیں کہ فلسفہ دماغ ہی کا نہیں دل کا بھی معاملہ ہے۔ اگر فلسفہ انسان، حیات کائنات، موجود اور لاموجود کا ایسا علم نہیں بخشتا جو انسانی زندگی کو معنی خیز بنائے تو وہ محض ادق اور خشک منطق کا مجموعہ ہے اور اس بصیرت سے محروم ہے جو اسرارِ حیات کو منور کرتی ہے۔ گویا فلسفی کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ فنکار ہی کی طرح دشتِ حیات کا تشنہ لب اور آبلہ پا بگولہ ہو اور مثلِ خلیل دانش حاضر کی آگ میں فکر و نظر کے گل کھلانے کا حوصلہ رکھتا ہو۔ اقبال کا یسوا اور سارتر ہی کی مانند فلسفیانہ فکر کا استعمال زندگی کو نئی معنویت عطا کرنے کے لیے کرتے ہیں۔ وہ فلسفہ جو ان کی نظر اور شاعری میں بکھرا پڑا ہے، نتیجہ ہے ان سوالوں کے جواب پانے کا جو تجرباتِ حیات کے زائیدہ ہیں جو اب کی جستجو میں وہ مشرق و مغرب کے فکری سرچشموں کو کھنگالتے ہیں۔ اسلامی نظامِ فکر کے جھرنے پر ان کی پیاس بجھتی ہے لیکن دوسرے مکاتیبِ فکر سے انہوں نے جو کچھ حاصل کیا ہے اسے وہ ترک نہیں کرتے بلکہ اسلامی نظامِ فکر کی روشنی میں اس کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ ان کا نثری فلسفہ احساس اور تخیل میں ڈوبا ہوا نہیں ہے، لیکن ان کی شاعری ہے کہی ستم ظریف نے دل لگتی بات کہی ہے کہ شکسپیئر کے المیہ ڈرامے شکسپیئر نے نہیں براڈ لے نے لکھے ہیں، شکسپیئر نے تو صرف ڈرامے لکھے ہیں۔ اس نظر

سے دیکھیں تو اقبال نے صرف شاعری کی ہے خصوصاً اردو میں کہ یہی کلام ہمارے لیے ایک زندہ کلام ہے۔ جتنا فلسفہ اقبال کے نقادوں نے اپنی تنقیدوں میں بگھاڑا ہے اتنا اقبال کی شاعری میں نظر نہیں آتا۔ اقبال کے نقاد بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں تھے۔ وہ ان کے افکار کی تفسیر و تاویل کرتے رہے لیکن ادبی تجربات اور جابیاتی اقدار پر مبنی تنقیدی اصولوں کی روشنی میں ان کے کلام کی پرکھ نہیں کی۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اقبالیات کے ماہرین میں سے اکثر نے سوائے اقبال کے کسی قدیم یا جدید شاعر اور فنکار پر کوئی مضمون یا کتاب نہیں لکھی۔ شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین سوائے تقابلی مطالعہ کے ممکن نہیں اور اقبالیات کے ماہرین ادب کم اور فلسفہ اور اسلامیات زیادہ پڑھتے تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ اقبال پر اگر اسلام کا اثر نہ ہوتا تو ان ماہرین میں سے سوائے چند کے اقبال پر کتاب لکھنے کی بجائے حدیث و فقہ اور سیاسیات پر طبع آزمائی کرتے۔ اس رویہ سے اقبال کو جو نقصان پہنچا ہے وہ یہ ہے کہ قاری غیر آبرآلود فن سے کلام اقبال سے لطف اندوزی کی صلاحیت کھو بیٹھا ہے۔ اس کا ذہن فلسفیانہ تصورات اور جڑ پکڑے ہوئے تعصبات سے اتنا دھندلایا ہوا ہوتا ہے کہ اقبال کے اشعار اپنی صاف اور منتر و شکل میں اس پر اثر انداز ہونے کی بجائے یا تو نقادوں کے بخشے ہوئے تصورات میں ڈھل جاتے ہیں یا اس کے تعصبات کو پالتے پوتے نظر آتے ہیں۔ براہ راست کلام اقبال کا مطالعہ قاری کے لیے کوئی دشواریاں پیدا نہیں کرتا، کیونکہ اقبال مشکل شاعر نہیں ہیں مشکل شاعر ایلپیٹ ہے جسے سمجھنے کے لیے ان تفاسیر کا مطالعہ ضروری ہے جو اس کی علامات کی وضاحت کرتی ہیں۔ ایلپیٹ بھی اقبال سے کم مذہبی اور فلسفیانہ نہیں ہے لیکن اس کے فلسفہ اور تخیل و لوجی پر نقاد زیادہ مغز پاشی نہیں کرتے، کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اگر شاعر کا

COMPLEX POETIC
PATTERN

قاری کی گرفت میں آجائے تو فلسفیانہ خیال خود بخود اپنے معنی بے نقاب کر دیتا ہے۔ اقبال کا شاعرانہ نظام چونکہ پیچیدہ نہیں ہے اس لیے ان کا نظام افکار اسکا لرشپ کے گھوڑے دوڑانے کی جولا نگاہ بنا۔ جتنا غیر تنقیدی رویہ اقبال کے ناقدوں کا اقبال کی طرف رہا ہے اس کی دنیائے تنقید میں مثال ملنی مشکل ہے۔

اقبال کی شاعری میں فلسفہ ہے۔ فلسفیانہ تصورات ہیں۔ گہرے افکار اور بصیرت افسوز خیالات بھی ہیں۔ ان کے بعض خیالات اہم ہیں، بعض معمولی، بعض اپنی اہمیت کھو چکے ہیں۔ بعض

فربودہ اور پارینہ ہو چکے ہیں اور جن مسائل کا ہمیں سامنا ہے اُن سے غیر متعلق ہو چکے ہیں۔ یہ ہر اُس شاعری کا مقدر ہے جو مفکرانہ ہے اور خیالات کے سنگ و خشت سے اپنا ایوان تعمیر کرتی ہے۔ اقبال کی شاعری سماجی اور سیاسی طنز کی بھی دلچسپ مثالیں پیش کرتی ہے۔ لیکن طنز یہ شاعری کے خیالات کو بھی فلسفیانہ خیالات سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے۔ ابلیس کی مجلس شوریٰ کا پورا

لطف IRONY میں ہے۔ پُر جلال لب و لہجہ جو مخلوق ناز کو زیب دیتا ہے، سیاسی طنز کو صحافت کی سطح سے بلند کر کے COSMIC DIMENSION عطا کرتا ہے۔ مسوینی کا پیغام بھی سیاسی طنز کی دلچسپ مثال ہے۔ جن خیالات کا نظم میں اظہار ہوا ہے اُن کی فلسفیانہ اور اخلاقی اقتدار خطرناک ہیں۔ ان خیالات کو طنز سے الگ کر لیجیے، وہ اپنی تمام قدر و قیمت کھودیں گے جبریل اور ابلیس کا مکالمہ اقبال کی چند بہترین نظموں میں سے ہے۔ اس نظم پر جتنا ادبی نقادوں نے لکھا ہے مذہبی نقادوں نے نہیں لکھا۔ وجہ صاف ہے۔ حرکت و عمل کا تصور اپنی فلسفیانہ حدود توڑ کر ایسی ڈرامائی صورت حال میں مبدل ہو گیا ہے کہ اسے پھر مذہبی عنیدے کے فریم میں جکڑنا ممکن نہیں رہا۔ نظم ایک قائم بالذات فن پارے کی طرح جگمگاتی ہے اور سرکشی کی جدلیات کو اس قدر EXPLOSIVE بناتی ہے کہ اس کے شعلوں میں خود اقبال کے بعض AUTHORITARIAN عقائد جھلکتے نظر آتے ہیں۔ اس نظم میں شاعر اقبال فلسفی اقبال پر غالب ہے کیونکہ شیطان غالب ہے۔ لیکن خدا کے حضور میں فرشتوں کا بیان، خدا کا فرمان، تین نظموں کا یہ مثلث کمزور ہے، گو خیالات مسوینی کے پیغام کے مقابلے میں زیادہ مفید انسانیت ہیں۔ کمزور اس لیے ہے کہ حالات حاضرہ پر صحافیانہ تبصرہ ڈرامائی صورت حال کو ابھرنے نہیں دیتا۔ نقوش کردار نہیں بنتے اور خدا اور لینن کے پیچھے اقبال ہی بولتے نظر آتے ہیں۔ جب مقام کیلاش یا OLYMPUS ہو تو اسلوب میں اس جلال و جبروت کی توقع فطری ہے جو شیطان اور پرومیتھیس کی گفتار کو پروتار بناتا ہے۔ نظموں کے خیالات عام سیاسی اور انقلابی خیالات ہیں۔ وہ اہم ہیں، اچھے ہیں انسان دوست ہیں، لیکن ان گہرے فلسفیانہ رموز کی تلاش بے معنی ہے۔ اب اقبال کا یہ شعر دیکھیے :

سبق پھر پڑھ صداقت کا، عدالت کا، شجاعت کا

یا جائے گا جمحو سے کام دُنیا کی امامت کا

یہ شعر DIDACTIC شاعری کی ناگوار مثال ہے اور صرف طفرے کے کام کا ہے، اس کے برخلاف
یہ شعر دیکھیے :

وہ چشمِ پاک ہیں کیوں زینتِ برگسٹواں دیکھے
نظر آتی ہے جس کو مردِ عساری کی جگر تابی

خیالِ امیج میں ایسا گھل مل گیا ہے کہ بطور خیال کے اس پر فلسفیانہ حاشیہ آرائی وہی لوگ
کر سکتے ہیں جو کسی شعر میں خدا کا لفظ دیکھ کر الہیات پر کتاب لکھنے کا سودا رکھتے ہیں۔ پھر اقبال
کے بہت سے خیالات ایسی دانشمندی اور بصیرت کے حامل ہیں جو یا تو زندگی کے تجربات کا پتھر ہیں یا متصوفانہ
شاعری کا عطیہ۔ یہ اشعار دیکھیے :

گدائے مے کدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمہٴ حیواں پہ توڑتا ہے سُبُو

اپنے رازِ ق کو نہ پہچانا تو محتاجِ ملوک
اور اگر پہچانا تو تیرے گدا دارا و جم
یہ خیالات بہت گہرے فلسفیانہ خیالات نہیں۔ ان میں پیش کردہ اخلاقی رویہ صوفیانہ
شاعری کا مہتمم بالشان موضوع رہا ہے۔ اقبال کی چھاپ خیالات پر نہیں اشعار پر ہے ایک منفرد
تخلیقی ذہن کا اعجاز لیے ہوئے ہیں۔ اب اقبال کا یہ شعر دیکھیے :

میرِ سپاہ ناسزا لشکریاں شکستہ صفت
ہائے وہ تیرِ نیم کش جس کا نہ ہو کوئی ہدف

اس شعر میں کوئی خیال نہیں بلکہ ایک نہایت ہی نازک صورتِ حال کو DEFINE کرنے کی
کوشش ہے۔ یہ سرتاسر شاعرانہ رویہ ہے فلسفیانہ نہیں۔

میں بتانا یہ چاہتا ہوں کہ اقبال کے تمام خیالات کو فلسفیانہ قرار نہیں بخشا جاسکتا جیسا کہ
ان کے نقادوں کی خصوصیت رہی ہے۔ ان کے خیالات کے اہم یا غیر اہم ہونے سے ان کی شاعری پر
آئینہ نہیں آتی۔ ہر اس شاعر کی طرح جو مفکرانہ ذہن رکھتا ہے اور بے شمار سماجی سیاسی اور تہذیبی

۱۹ کلمات پر سوچتا ہے، ان کے خیالات کبھی عارفانہ، کبھی پارنہ، کبھی گہرے اور سطحی بنتے ہیں۔ ادبی نقاد خیالات کی جھلکیوں پر نہ تو پا بجولاں ہوتا ہے نہ چراغ پا۔ اقبال کے جمہوریت یا پردے کے خلاف یا حق میں ہونے سے ان کی شاعرانہ عظمت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جمہوریت کے حق میں لکھی گئی خراب شاعری شاعر کو اچھا شاعر نہیں بناتی، ممکن ہے اچھا آدمی بناتی ہو، اور اچھے آدمیوں ہی کی ہمیں ضرورت ہو تو ستیہ سائیں بابا اور ہم وقتی نندن ہو گنا کی دنیا میں کہاں کی ہے، اب مثلاً پردے پر ان کی نظم دیکھیے کہتے ہیں :

ابھی تک ہے پردے میں اولادِ آدم
کسی کی خودی آشکارا نہیں ہے

بذلہ سخی اور خودی کے تصور کا سہارا لے کر وہ مسئلہ سے دامن بچاتے نظر آتے ہیں۔ لیکن ”آزادی نسواں“ میں وہ DILEMMA کے دونوں سینگ پکڑے مسئلے سے آنکھیں چا کر کرتے ہیں اور کسی نتیجہ پر پہنچنے کی بجائے ایک ایسے سوال پر نظم کو ختم کرتے ہیں جس کا جواب پانے کی کوشش سوالات کے سلسلے کو کبھی ختم نہیں ہونے دیتی۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ فیصلہ خود عورتوں کو کرنا ہے کہ :

کیا چیز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ
آزادی نسواں کہ زمرہ کا گلو بند

یہ سراسر شاعرانہ رویہ ہے، فلسفیانہ نہیں۔ اسی طرح فنون لطیفہ پر اقبال کے تمام تر خیالات سماجی اخلاقی اور تعلیمی تصورِ فن کے حامل ہیں، اور ہم جانتے ہیں کہ آرٹ کے اخلاقی اور افادہ تصور سے جدید ذہن کتنا برگشتہ خاطر ہے۔ لیکن فنون لطیفہ پر اقبال کی نظموں کو جو چیز قابل قبول یا ناقابل قبول بناتی ہے وہ ان کے آرٹ کے نظریات نہیں بلکہ یہ بات کہ نظریہ کی روشنی میں حقیقت جیسی کہ وہ ہے اسے وہ ٹھیک سے دیکھ اور سمجھ رہے ہیں یا نہیں۔ مثلاً اپنی نظم ”تیا تر“ میں وہ کہتے ہیں :

یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے

رہا نہ تو تو نہ سوئے خودی نہ سازِ حیات

اس صداقت کو آپ قبول کیجیے تو دنیا بھر کا ڈرامائی ادب اور تھیٹر کی تاریخ خاک میں

مل جاتی ہے ۔

اب رقص پر اقبال کے یہ دو اشعار دیکھیے:

چھوڑ یورپ کے لیے رقص بدن کے خم و بیج
روح کے رقص میں ہے ضربِ کلیمِ اللہی
صلہ اس رقص کا ہے تشنگی کا مودہن
صلہ اس رقص کا درویشی و شاہنشاہی

اقبال نے روح و جسم کی ثنویت پر ایک تہذیبی سرگرمی کو گردن زدنی قرار دیا ہے، رقص بدن ہی کا ہوتا ہے اور ہر رقص EROS کی طاقت کا زائیدہ ہے۔ رقص و موسیقی مذہبی جذبہ اور روحانیت کے ساتھ ساتھ زمانہ ماقبل تاریخ سے انسان کی بنیادی جذباتی ضرورتوں کو پورا کرتے رہے ہیں۔ یورپ کا رقص تو خواہ مخواہ ہدفِ ملامت بنا ہے اقبال کا ذہن رقص کو کسی بھی فارم میں قبول کرنے کا اہل نہیں ہے کہ جسم کے خم و بیج کو جنس سے علیحدہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ وہ جو ALTERNATIVE سمجھاتے ہیں ALTERNATIVE نہیں استرداد ہے۔ دراصل یہ رقص پر فلسفیانہ سوچ بچار نہیں ہے، اپنے مذہبی تقشف کا اظہار ہے۔ کچھ یہی عالم ہنرورانِ ہند پر ان کی تنقید کا ہے، عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا، آہ بیچاروں کے اعصاب پر عورت ہے سوار یہ فکر فلسفی اور نقاد کی نہیں، طنز نگار کی ہے اور طنز اس لیے کمزور ہے کہ اقبال بے عورت آرٹ کا نمونہ سوائے اپنے کلام کے پیش کرنے سے قاصر ہیں۔ اس تنقید کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے مجھے ہندوستان کی پوری فنی روایت یا عصری ہندوستان کے ادب کو ناکارہ ثابت کرنا پڑے گا جو حقایق کو جھٹلائے بغیر ممکن نہیں۔

طنز نگارِ طربینہ نگار کے برعکس انسانی اعمال کا محاکمہ NORMS کی روشنی میں نہیں، IDEALS کی روشنی میں کرتا ہے، کیونکہ اس کا مقصد اصلاحِ اعمال پر ہوتا ہے جو تماشا شائے جہاں سے مختلف ہے۔ ادبی تنقید IDEALS کو نہیں NORMS کو سامنے رکھتی ہے اور جو کچھ لکھا گیا ہے اس کی روشنی میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے اس کی پرکھ کرتی ہے۔ کیا لکھا جانا چاہیے اس سے سروکار نہیں رکھتی کہ تخلیق کا پورا عمل ناقابلِ پیش بینی ہے۔ اقبال مردِ خدا کے جس بلند مقام سے آرٹ کو دیکھ رہے ہیں اس مقام پر آدمی کے لیے اس کا مذہبی

اور روحانی تجربہ کافی ہوتا ہے اور اسے ادب آرٹ اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کی ضرورت نہیں رہتی۔ اقبال اگر طنز نگار ہوتے اور پوپ کی DUNCIAD کی مانند ایک خاص قسم کی شاعری کو ہدفِ ملامت بناتے تو بات بنتی۔ سوفٹ ایک مذہبی آدمی تھا جو اپنی اخلاقیات کو عالمِ انسانیت میں عمل پیرا دیکھنا چاہتا تھا اور جب نہیں دیکھتا تو اس کا غم و غصہ اور کلیت عالمی ادب کا ایک شاہکار تخلیق کرتی ہے۔ اقبال میں غم و غصہ، طنز، جھنجھلاہٹ اور کلیت نہیں ہے۔ ان کے طنز پر دانائے راز کا وہ پر وقار لہجہ غالب ہے جو صداقتوں کو بے نقاب کرتا ہے :

چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقالاتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خواہیدہ بدن کو بیدار

پتہ نہیں وہ کونسے ادب اور آرٹ کو دیکھ رہے ہیں کہ کمرشل کلچر ان کے عہد کے بعد کی پیداوار ہے۔ ادب کا اخلاقی اور افادی نقطہ نظر اہم ہے اور اس کی ایک طویل تاریخ ہے۔ یہ نقطہ نظر اب کارآمد نہیں رہا کیونکہ گونا گوں وجوہات کی بنا پر ادب ہئیتِ اجتماعیہ کو متاثر کرنے کا وہ کام نہیں کر رہا جو محدود انسانی آبادیوں میں کرتا تھا۔ بہر حال اس نقطہ نظر سے ادب اور آرٹ کا جائزہ لیا جاسکتا ہے، لیکن تجزیے کا یہ کام نشر کرتی ہے۔ کسی نسل میں یہ کام ہوا تو اور پوپ نے نظم میں بھی کیا تھا، لیکن اقبال ان کی طرح شاعری میں مضمون نہیں لکھتے، چنانچہ ان کی باتیں محض خیال آرائی بن جاتی ہیں جس قسم کے شعرا و ادب کو وہ پسند یا ناپسند کرتے تھے ان کے متعلق اپنے جذباتی رویہ کا اظہار۔ یہ بھی خالص شاعرانہ طریقہ کار ہے فلسفیانہ نہیں، اور شاعر کے خیالات سے اختلاف شاعری کے سحر کو خن آفرینی کے پورے جمالیاتی عمل کو مجروح کرتا ہے۔

غلامی، اور غلاموں کی زندگی اور غلاموں کی تہذیب اور ان کے ادب اور آرٹ پر اقبال کی نکتہ چینی میں بہت سختی ہے اور مزاح کا فقدان اس سختی کو قسوت اور سفاکی میں بدل دیتا ہے۔ دراصل اقبال میں بھی اس بنیادی انسانی ہمدردی کی کمی نظر آتی ہے جس کے نہ ہونے سے بقول آئرس مرڈوک سارتر ناول نگاری کا کام جاری نہ رکھ سکا اور اپنے خیالات مضامین اور ایسے ڈراموں میں جس میں مکالمہ، عمل اور کردار پر حاوی تھا پیش کرتا رہا۔

اقبال کے آخری دور کا کلام اس جذباتی درفہ اور رنگارنگی سے عاری ہے جو بانگِ درا،

اور بال حیرلی، کی شاعری کو سوز و گداز عطا کرتے ہیں۔

تصورات اور عقائد کا سخت گیر ہونا شاعر کے لیے کبھی مفید ثابت نہیں ہوا۔ اقبال کے اکثر خیالات انسانی دنیا کے ارضی تجربات سے بہت دور ہو گئے ہیں اور اقبال اپنے ہی تصورات کی بنیادی دنیا میں جیتے نظر آتے ہیں۔ مارکس نے آئیڈیولوجی کو جھوٹا شعور اسی لیے کہا ہے کہ مادی دنیا کے حقائق خیالات کی کسوٹی نہیں بنتے جب الوطنی، تعلیم، عورت، فنون لطیفہ، جمہوریت، اشتراکیت، طبقاتی کشمکش، مغربی تہذیب، عالم اسلام پر اقبال نے جو کچھ لکھا، وہ اپنی فکری اور دانشورانہ اہمیت کو چکا ہے، کیونکہ ان مسائل کو دیکھنے اور سمجھنے کے ہمارے رویے بدل گئے ہیں۔ ان مسائل پر لکھی ہوئی اقبال کی نظموں کے صرف وہی حصے شاعرانہ طور پر زندہ ہیں جن میں کوئی ایسی دانشمندانہ بات کہی گئی ہو جو واقعات کی پابستگی سے آزاد ہو، یا کسی معنی خیز انسانی تجربے کا بیان ہو۔ یہ بات جاننے کے لیے کہ گرد و پیش کے حقائق کو انسانی اور حقیقی سطح پر دیکھنے کی بجائے خیالی سطح پر دیکھنے کے نتائج کیا ہوتے ہیں ان کے چند تصورات کا جائزہ لیجیے۔

خیال کی سطح پر یہ بات درست ہے کہ وطن کا پیر من مذہب کا کفن ہے، اور خیالی سطح پر قائم نہایت اجتماعیہ کا تصویر بھی بڑا ولولہ انگیز ہے۔ لیکن اقبال سے پہلے اور ان کے بعد بھی لوگ وطن اور مذہب کے مسائل بڑے دائرہ گیر کے بعد تجربات کی دنیا میں حل کرتے رہے ہیں۔ یہ مسائل ہر آن بدلتی دنیا میں ہر آن نئے CHALLENGES لے کر آتے ہیں اور آدمی کا حقیقت پسند ذہن چند تصورات کو اقدار مطلق کا مقام دینے سے انکار کرنا ہے۔ ایک خیال تھا جو اقبال نے پیش کیا لیکن عمل کی دنیا میں وہ تار تار ہو گیا۔

جدا ہو دین سیاست سے تو رہ جاتی ہے جنگیزی

لو تھراور پر ٹسٹمنٹزم سے انھیں اندیشہ تھا کہ عیسائی ہیت اجتماعیہ چھوٹی قومیتوں میں تقسیم ہو جائے گی اور باہمی پیکار انھیں کمزور کر دے گی۔ یہ اندیشہ درست ثابت نہیں ہوا۔ پھر تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ کلیسائی اقتدار کے زمانے میں خوں ریزیوں کی کمی نہیں تھی۔ لگ بھگ یہی عالم تاریخ اسلام کا ہے۔ دین نے سیاست کا طیف بن کر جو تباہیاں نازل کی ہیں ان سے تاریخ عالم رنگی پڑی ہے۔ منغل بادشاہوں کا قابل قدر تاریخی کارنامہ یہی ہے کہ وہ ایک ایسی ریاست کی بنیاد رکھنے میں کامیاب ہوئے جو مذہب و شریعت پر نہیں بلکہ اس حکمت عملی اور

PRAGMATISM

پر

ہنی بھی جو سیاسی فکر کو دانشندانہ بناتی ہے اور اسے یوٹوپین بننے سے باز رکھتی ہے۔ اس کے برعکس اقبال کی سیاسی فکر پر رومانی انقلاب پسندی اور یوٹوپیانزم کے اثرات آسانی سے تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ شاعرانہ آدرش پسندی فلسفیانہ فکر کو مغلوب کرتی دکھائی دیتی ہے اور یہاں بھی شاعر فلسفی کو بہت پیچھے چھوڑتا نظر آتا ہے۔ اقبال کارل مارکس سے خوش نہیں تھے کہ مارکس نے مذہب کو افیون کہا تھا۔ لیکن مارکس دنیا کا پہلا ملحد نہیں تھا۔ ملحدانہ خیالات رکھنے والے مفکرین تاریخ کے ہر موڑ پر نظر آتے ہیں کہ شک و یقین کی جدیدیات سے انسان کی فکر جلا پاتی ہے۔ چونکہ آدمی سوچنے والا جانور ہے لہذا یہ بات اس کی فطرت میں ہے کہ وہ اُن باتوں کو توڑتا رہے جنہیں وہ پوجتا رہا ہے اور پھرنے بت تراشنے۔ مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی خیال یا عقیدے کو ریاستی اقتدار کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ پھر تو آزاد قضا میں فکر کا جدیدیاتی ارتقاء ختم ہو جاتا ہے، کلچر اور دانشوری گمبیزاں پھرتے ہیں، اور جبر و احتساب اور INQUISITION کا بھیڑیا چاروں طرف غرانا نظر آتا ہے۔ ریاست کا وہ تصور جو اقبال کی شاعری سے ابھرتا ہے اور جسے اقبال کے نقادوں نے ایک سیاسی آئیڈیولوجی کی شکل دی ہے، فاشی اور اشتراکی ریاست کی مانند TOTALITARIAN ہے۔ مارکس کے الحاد سے کہیں زیادہ رہباست کا یہ مطلق العنان تصور جدید ذہن کو برگشتہ خاطر کرتا ہے ضروری نہیں ہے کہ ملحدانہ فکر کے مقابلہ میں مذہبی فکر ترقی پسند اور انسان دوست ہی ہو۔

اقبال کے ذہن میں جس آدرشی آدمی اور آدرشی سماج کا تصور پروان چڑھتا رہا اس نے تاریخ عالم میں نہ تو کبھی جنم لیا نہ ہی نظام کائنات میں اس کے پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔ اقبال آدرشوں کی دنیا میں رہنے والے شاعر تھے۔ چونکہ یہ آدرش بنیادی طور پر سیاسی سماجی اور مذہبی تھے، لہذا اقبال کی جہاں گیری اور جہاں بانی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر نے جمہور کی بسنیوں اور زندہ انسانی آبادیوں سے اپنا ربط کھودیا۔ ایسی شاعری کا تجربہ یہی ہونا ناگزیر تھا۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اقبال کے یہاں عام انسانی زندگی کے شعوس تجربات اور ان کے جذباتی اور روحانی سروکاروں کا بیان کم سے کم تر ہے۔ اقبال کے برعکس ورڈزور تھ کا سب سے اہم شعری کام یہ ہے کہ اس نے نوکلا کی شاعروں کی URBANITY ان کے DIDACTICISM اور ان کی اخلاقیات کو بالائے طاق رکھ کر اپنی POETIC MUSE کو کھیت کھلیانوں کی کھلی فضاؤں میں پروان چڑھایا اور شاعری کو عام

انسانی زندگی کے عظیم PASSIONS کا ترجمان بنایا۔ شاعری پھر سے CONCRETE بنی،
IMAGIST بنی، انسان کی جذباتی زندگی کی آئینہ دار بنی۔ ورڈز ورتھ نے شاعری کو

انسانیت کا خاموش اور پرسکون سنگیت کہا ہے۔ انسانیت شاعری کا موضوع اور مواد ہے خاموش
اور پرسکون سنگیت اس کی ہئیت۔ یہ دونوں عناصر اقبال کی دسترس سے باہر رہے کیونکہ انھوں نے
تجربات کی بجائے خیالات کی سطح پر جینا زیادہ پسند کیا۔ اقبال کی سوانح سے بھی پتہ چلتا ہے کہ ان کے
زیر مطالعہ جو کتب رہیں ان میں ادب سے زیادہ فلسفہ اور مذہبیات کا پلڑا جھکا ہوا تھا۔ کالرج

کے متعلق ایلٹ نے بتایا ہے کہ بطور شاعر کے اس کے لیے زیادہ بہتر تھا کہ وہ جرمن مابعد الطبیعیات
اور سیاسی اقتصادیات کی بجائے مثلاً سیر و سیاحت کی کتابیں پڑھتا۔ کچھ نہیں تو ان کتابوں سے
اسے ایسا ایج مل سکتا تھا جو اس کی شاعری کے کام آتا۔ شاعرانہ تخیل کی سیرابی خود بخود نہیں ہوتی،
بلکہ اس مقصد کے لیے شاعر کو اعلیٰ ترین تخیلی کارناموں کو اپنی ذہنی فضاؤں میں بسانا پڑتا ہے۔

مابعد الطبیعیات نے کالرج کی شعری صلاحیت کو جس طرح مفلوج کیا اس کا دل ہلا دینے والا بیان
اس کی نظم AN ODE TO DEJECTION میں ہوا ہے۔ اقبال کے آخری دور کے کلام سے

اقبال کے مداح بھی بہت خوش نہیں ہیں۔ ایسا لگتا ہے وہ خیالات کو نظم کرتے چلے جاتے ہیں اور کوئی
خیال شاعرانہ تخیل کی بجٹی میں پک کر نہیں نکلتا۔ شعری تخیل بانجھ ہوتا گیا ہے اور تازہ کار شعری

PATTERNS تراشنے، اور محسوس پیکروں سے انہیں مالا مال کرنے کی گویا اس میں سکت نہیں رہی
ہے۔ خیالات ہیں لیکن اقوالِ زندگی کی صورت میں شعری تجربے کی صورت میں نہیں۔ اقبال فن کی
طرف بے پروا نہیں تھے، لیکن وہ فن سے آگے کسی اور چیز کو دیکھ رہے تھے۔ شاعری کو انھوں نے

VOCATION کے طور پر نہیں بلکہ MISSION کے طور پر اختیار کیا تھا۔ شاعری کرنا نہیں

بلکہ شاعری سے چند قومی مقاصد حاصل کرنا ان کا مسلح نظر تھا۔ غیر شعوری طور پر وہ ان حشرچوں
سے دور ہوتے گئے جو شاعرانہ تخیل کو سیراب کرتے ہیں انھیں احساس تک نہ ہونے پایا کہ قوم کی
فکر میں ان کی شاعری کتنی تجریدی بنتی جا رہی ہے۔ وہ سمجھتے رہے کہ قوم کو صانع خیالات کی

ضرورت ہے اور اسی پر انھوں نے اکتفا کی محض خیالات نظم کر دینا شاعری نہیں ہے اس بات
کا احساس انھیں اس وقت ہوتا جب ان کے لیے شاعری فلسفہ، خودی یا پیغامِ مہداری سے

زیادہ اہمیت رکھتی۔ اس وقت وہ شعری اظہار کی نئی جولاں گاہوں کی تلاش میں نکل کھڑے ہوتے اور سپاٹ فلسفیانہ شاعری کی بجائے زندہ شعری تجربات سے اردو ادب کو مالا مال کر دیتے۔ اردو کو چھوڑ کر فارسی میں لکھنا بھی ایک فنکارانہ نہیں آئیڈیولوجیکل فیصلہ تھا۔ اور اسی لیے غلط فیصلہ تھا۔ اس میں شکل نہیں کہ فارسی انہوں نے اتنی پڑھی تھی کہ وہ ان کے لیے مادری زبان کا مقام حاصل کر چکی تھی لیکن پھر بھی فارسی ان کی مادری زبان نہیں تھی۔ فارسی کے بنے بنائے سانچوں میں تجربی خیالات کے ڈھلنے کے امکانات زیادہ تھے۔ اردو زبان: زیادہ تخلیقی رویہ کا مطالبہ کرتی تھی کیونکہ تجربی خیالات کے اظہار کے لیے ڈھلے ڈھلائے سانچوں کی اس میں اتنی افراط نہیں تھی جتنی کہ فارسی میں۔ ایک خندی اور سرکش میڈیم کو قابو میں کرنے ہی سے تخلیق و اظہار کی نئی راہیں کھلتی ہیں۔ اردو میں خود اقبال کو احساس ہو جاتا کہ ان کے اشعار سپاٹ اور کسپ سے ہو رہے ہیں اور ان کے بے رنگ کلام کی تنقید اور سپروڈی شاید اسی طرح انہیں راہِ راست پر لے آتی جس طرح نالب کو لے آئی۔ فارسی میں لکھنے کا اگر ان کا مقصد یہ تھا کہ ان کا پیغام زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچے تو اس میں بھی وہ بہت کامیاب نہیں ہوئے۔ فارسی والوں نے خسرو کو مشکل سے قبول کیا ہے، اقبال کی قدر کیا خاک کرتے۔ اقبال پر فارسی میں جو تنقیدیں لکھی گئی ہیں وہ سیاسی سپاسنامے ہیں، ورنہ اقبال بطور اردو شاعر کے ہمارے دل کے جتنے قریب ہیں بطور فارسی شاعر کے اہل ایران کے دل کے قریب نہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ اقبال بنیادی طور پر شاعر تھے اور شاعر کے لیے شاعر کے رول کی قیمت پر کوئی دوسرا رول اختیار کرنا خوشگوار نتائج پیدا نہیں کرتا۔ اقبال کا فلسفی ہونا ان کی ایک امتیازی خصوصیت ہے لیکن شاعری کا اچھی شاعری ہونے کے لیے فلسفیانہ ہونا ضروری نہیں۔ دنیا کی بہت کم شاعری فلسفیانہ ہے۔ فلسفی شاعروں کو انگلیوں پر شمار کیا جاسکتا ہے، اور ویسے بھی عام طور پر شاعر فلسفیانہ فکر کے معاملے میں ذرا کورسے ہی ہوتے ہیں۔ ایلٹ نے شکسپیر کے متعلق کہا تھا کہ جہاں تک THINKING کا تعلق ہے شکسپیر نے بہت زیادہ کی ہوایسا نہیں لگتا اس میں شک نہیں کہ ایلٹ نے ڈانٹے کو اس کے فلسفے کی وجہ سے شکسپیر پر فضیلت بخشی تھی لیکن کہنے والوں نے کہا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ ڈانٹے نے تھامسین فلسفہ کو من و من بیان کیا ہے اور اس فلسفہ پر طبع آزمائی

کافقدان اسے فلسفی کہلانے کا مستحق نہیں ٹھہراتا۔ اس معاملے میں اقبال کو ڈانٹے پر فوقیت حاصل ہے کہ انھوں نے دوسرے فلسفیوں کے افکار و خیالات کا نہایت خلاقانہ استعمال کیا ہے۔ نہ تو وہ کسی ایک مکتبہ فکر کے حلقہ گروش ہو کر رہ گئے ہیں نہ کسی ایک فلسفی کے مفسر۔ پھر یہ ثابت کرنا بھی آسان نہیں کہ ایک مخصوص قسم کا فلسفہ یا اچھا یا صحت مند فلسفہ فی الواقع شاعرانہ حسن و خوبی کا ضامن بن سکتا ہے۔ رینے و لیک نے کہا ہے کہ شیلی کا ذہنی ارتقار گاڈون کی ناگوار مادیت پسندی سے شروع ہو کر افلاطونی عینیت پر پہنچتا ہے، لیکن کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ شیلی کی بعد کی شاعری اس کی ابتدائی شاعری سے بہتر ہے۔

رینے و لیک نے یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ جدید ذہن شیلی کی شاعری کو بہت پسند نہیں کرتا۔ کیا فلسفے کی موجودگی اس کی شاعری کو قابل قبول بنا سکتی ہے۔ اگر ہم اس بات پر غور کریں کہ لکٹر نڈر پوپ کی شاعری اس کے فلسفہ کی وجہ سے اہم ہے یا فلسفہ کے ہا و صفت تو ہمیں پتہ چلے گا کہ اس کا فلسفہ مستعار اور بے ربط ہے، اور زیادہ مربوط شکل میں اس کے حقیقی مآخذات میں دیکھا جاسکتا ہے، لیکن پوپ کی بذکسخی اور امیجری اور دانشورانہ صلابت والا اس کا اسلوب اس کی شاعری کو اہم بناتا ہے۔ اگر اس کی شاعری ان خصوصیات سے ہی دامن ہوتی تو اس کا فلسفیانہ کلام ان نظموں کی مانند جو اوسط درجہ کے شاعروں نے فلسفیانہ مقالوں کی صورت لکھیں فراغ و ش کر دیا جاتا۔ پھر بہت سے شاعر خود کسی نظام فلسفہ کے بانی نہیں ہوتے بلکہ دوسروں سے مستعار لیتے ہیں اور شاعری میں یہ عیب نہیں سمجھا جاتا جو اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری میں ORIGINAL فلسفی ہونا ضروری نہیں لیکن شاعر کی شاعری اگرچہ ORIGINAL نہ ہو تو اس کی قیمت دو کوڑی کی رہ جاتی ہے۔ اقبال نہ صرف یہ کہ ORIGINAL شاعر ہیں بلکہ ORIGINAL فلسفی بھی ہیں اور گوانھوں نے مشرق و مغرب کے مختلف فلسفیوں کے تصورات سے استفادہ کیا ہے جو ایک شاعر کے لیے بالکل فطری بات ہے لیکن ان تصورات کا انھوں نے نہایت طبعزادانہ اور خلاقانہ استعمال کیا ہے جو شاعری کی دنیا میں کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کے یہاں کسی ایک مدرسہ فکر کی حلقہ گروشی نظر نہیں آتی اسی لیے ان کا مرتبہ مفسر اور شارح کا کم اور مفکر کا زیادہ ہے۔ وہ ذہن جس کی فکری صلاحیت معمولی ہے۔ COMMON SENSE کی محفوظ سطح سے بلند نہیں ہوتا۔ نابغہ فلک سیر مہوتا ہے

اور وہ تمام خطرات مول لیتا ہے جو فکر کو تجربات کی ارضیت سے بلند کرنے کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اقبال اخلاقیات کی سطح پر شریف اور نفیس آدمی کا تصور پیش نہیں کرتے بلکہ خیر و شر کے عنصری پیکار کے تناظر میں اس COSMIC آدمی کو دیکھتے ہیں جو اپنے خونِ جگر سے اپنی جنت آپ پیدا کرتا ہے دانائے راز، ملائے کتب اور معلم اخلاق کی اسفل سطح سے کبھی بات نہیں کرتا۔ نیرداں شکار ایسے محفوظ مقامات کو بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مذہب سے اتنی شدید وابستگی کے باوجود اقبال نے مذہبی شاعری نہیں کی۔ یہ شاعری مرث شاعری ہے جو ایک ایسے ذہن کی تخلیق ہے جس کا خمیر بنیاد دوسرے عناصر کے فکر و فلسفہ اور مذہب سے تیار ہوا تھا۔ خالص مذہبی شاعری آدمی کے تخلیقی شعور کی TOTALITY کی ترجمان نہیں ہوتی، بلکہ اس کے ایک ڈامنشن۔ اہم ڈامنشن ہی سہی، کو پیش کرتی ہے۔ خالص جھگتی سجاو والی شاعری انسان کے بڑے PASSIONS کا احاطہ نہیں کرتی، اسی لیے محدود اور چھوٹی ہوتی ہے گو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ اچھی یا اہم نہیں ہوتی۔ ڈن ہر برٹ سے اس لیے بڑا شاعر ہے کہ اس کے یہاں نشاۃ الثانیہ کا PAGANISM مذہبی جذبہ میں رنگ آمیزی کرتا ہے لیکن ڈن کے HOLY SONNETS سے شکسپیر کے سائٹ اس لیے بہتر ہیں کہ وہ گناہ، استغفار اور نجات کے محدود احساس سے بلند ہو کر وقت کے تناظر میں آدمی کے طاقتور PASSIONS کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لگ بجگ میں مقام اقبال کا ہے گو جہاں تک PASSIONS کا تعلق ہے اقبال کا دائرہ شکسپیر سے محدود ہے تصوف کی بعض تعلیمات سے بیزار کی کے باوجود اقبال کا مزاج مقصوفانہ ہے لیکن وہ اپنی شاعری کو برتریت سے پاک رکھنے میں کامیاب ہوئے ہیں اور ایلٹ کی نظر میں پسندیدہ شاعری کا یہ پسندیدہ پہلو ہے کہ شاعری مذہب کا نعم البدل نہیں اور نہ ہی وہ فارسی کو برتریت کے تجربہ میں حشیش کے نشہ کی مانند مستغرق کرنے کا ذریعہ ہے جیسا کہ یس کی ابتدائی شاعری ایسی کوشش کرتی نظر آتی ہے خدا سے اقبال کا رشتہ عقل و عشق، خودی و بے خودی، عبودیت و سرکشی کی جدلیات پر مبنی تھا اور ان سے اتنی ہی اچھی شاعری لکھوا سکا ہے جتنی کہ ہر برٹ، سیمنٹ جان آف دی کراس، رومی، کبیر اور میرا بانی نے عشقیہ سرشاری، عبودیت، اطاعت، سرکشی اور تمیز کے جذبات کے تحت لکھی ہے۔ اقبال کی صوفیانہ شاعری مذہب کی قید و بند اور الہیات کی موثر گائیڈوں سے آزاد ہے اور اسی لیے آفاقی ہے۔ الہیات کے دفتر اقبال نے نہیں ان کے نقادوں نے لکھے ہیں اور ایک شاعر

کے ماورائی احساس کی مذہبی تجدید کر کے دوسرے مذاہب، فالوں کے لیے عقیدے کے مسائل پیدا کیے ہیں۔

ایلیٹ کا شاعری میں کارنامہ یہ ہے کہ وہ اپنے مذہبی تجربے کو ایک ایسی زبان میں پیش کر سکا جس کا روایتی عیسائی شاعری یا کلیسا کی علامت سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ایک شخصی محاورہ جو روزمرہ سے مختلف نہیں، ایک شخصی ایجری جو اجنبی نہیں، باہم مل کر اس میڈیم کی تخلیق کرتے ہیں جو ایک نئے اور بڑی حد تک لازمی زمانہ میں مذہبی تجربے کے فنکارانہ اظہار کا کام کرتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ایلیٹ کی نظم ”میرپنا“ ہے، جس میں شکسپیر کے آخری دور کے ڈراموں کی بازیافت کی تخیم کے ذریعہ ایک روحانی تجربے کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک ایسا اجتہاد ہے جس نے جدید دور میں روحانی تجربات کی شاعری کے امکانات پیدا کیے اور تخلیق کی نئی راہیں سمجھائیں۔ اقبال کے یہاں ایسا اجتہاد نہیں ملتا۔ اکثر وہ اپنے مذہبی جذبات کا براہ راست اظہار کرتے ہیں اور ان کی شاعری رسمی مذہبی شاعری کی مانند بجائے اس کے کہ فنکارانہ صلابت جلا پائے۔ عقیدت مندی کے پاکیزہ جذبات کا سہارا لیتی نظر آتی ہے۔ ایک پیچیدہ شعری فارم میں طبع آزمائی کرنے کا خوشگوار نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شاعرانہ احساس بھی ہتم دار اور پہلو دار بنتا ہے۔ عموماً دیکھا گیا ہے کہ شاعرانہ احساس جب اظہار کی سنگین مزامتوں سے ٹکراتا ہے تو اس کے بہت سے ایسے نازک اور لطیف پہلو سامنے آتے ہیں جو گمان غالب ہے کہ پردہ اخفاہی میں رہتے اگر احساس اظہار کے بنے بنائے سانچوں میں آسانی سے ڈھل جاتا۔ اگر آپ ایلیٹ کی نظم THE JOURNEY OF THE MAGI کا مقابلہ اقبال کی نظم ”ایک حاجی مدینہ کے راستہ میں“ سے کریں تو شاید میری بات واضح ہو جائے۔ ایلیٹ کی نظم کی زبان روزمرہ پر مبنی ہے۔ اسلوب شعری اور بیان سفر کی حقیقت پسندی کا حامل ہے جسے ایلیٹ نے شاعرانہ شدت اور محاکاتی کیفیت سے مالا مال کر دیا ہے۔ نظم کا پو PATTERN علاماتی، پیکری اور اسطوری ہے۔ ہر شعری پیکر ایک علامت ہے اور بیشتر علامات اسطوری ہیں۔ بظاہر نہایت آسان، نہایت سیدھی سادی، اور نہایت دل پذیر نظم ایک پیچیدہ اور پہلو دار فارم میں احساس کے بے شمار گھلتے ملتے رنگ اور معنی کی کئی تہوں کو چھپائے نظر آتی ہے۔ اس کے مقابلے میں اقبال کی نظم کا فارم اور معنی دونوں FLAT نظر آتے ہیں۔ سپاٹ طریقے پر بیان کی گئی عقیدت مندی ادب میں عقیدے کا مسئلہ بھی پیدا کرتی ہے۔ جب نظم کا فارم فنکارانہ تکمیل کا حامل ہوتا ہے تو شاعر کا عقیدہ نظم سے لطف اندوزی میں قدغن نہیں بنتا۔ نظم کا خوبصورت پھول

ذات خود اس قدر نظر فریب ہوتا ہے کہ قاری عقیدے کی اس زمین سے جس سے یہ پھول کھلا ہے نظریاتی دار و گیر کو غیر متعلق، بے معنی اور تبذیر اوقات سمجھتا ہے۔ اقبال کے یہاں ترقی پسند شاعروں ہی کی مانند نظریاتی دار و گیر اور عقائد کے اختلاف کے پہلو نکل ہی آتے ہیں کیوں کہ ان کے یہاں عقائد کا بیان اکثر واشگاف انداز میں ہوا ہے اور عقیدہ وہ زیج نہیں بنتا جو خود ختم ہو کر کسی آفاق گیر خوبصورت شعری تجربہ کا پھول کھلاتا ہو۔ یہ شاعری کا اعلیٰ ترین مقام ہے اور اقبال اس بلندی پر کم ہی پہنچتے ہیں۔ ایلٹ کی شاعرانہ عظمت کا راز اسی بلندی کو چھونے میں ہے۔ ایلٹ کے بے شمار عقائد سے نقادوں نے اختلاف کیلے ہیں یہ عقائد وہی ہیں جو اس کی نثری تحریروں میں بیان ہوئے ہیں اس کی نظمیں عقائد کا سلسلہ ہیں انہیں کرتیں کیوں کہ نظمیں عقائد کا بیان نہیں بلکہ روحانی اور جذباتی تجربات کا بیان ہیں۔ اور تجربہ میں آدمی یا تو شریک ہوتا ہے یا شریک نہیں ہوتا۔ اقبال کا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ ان کے جن عقائد اور خیالات سے اختلاف کیا گیا ہے وہ زیادہ تر ان کی نظموں ہی میں بیان ہوئے ہیں۔ نظم کے فنکارانہ فارم کے ناقص ہونے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ خیال نثری خیال کی مانند اختلاف رائے پر اکتا ہے اور ایک طاقت ور شاعرانہ تجربہ میں بدل کر قاری کی فکری فراحتوں کو توڑ کر اسے بخلوب نہیں کر پاتا۔

سسی ایم باور انے بتایا ہے کہ شاعری میں ڈاکٹرین کا بیان بھی ہو سکتا ہے اور ایسی شاعری عظیم شاعری بھی ہو سکتی ہے، بشطیکہ شاعر ڈاکٹرین کو اس کی تمام فکری صلابت اور وقار کے ساتھ پیش کرے، اور اسے مقبول عام بنانے اور اس کے ذریعہ عوام کے سفلے جذبات اور تعصبات سے کھیلنے کے لیے اسے عارفانہ فکر کی بلند سطح سے گرا کر تعلیم اور قبول عامہ کی اسفل سطح پر نہ لے آئے۔ آدمی دوسروں کے عقائد میں اسی وقت تک دلچسپی دیتا ہے جب تک وہ جانتا ہے کہ دوسرا اپنے عقائد اس پر لاسنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اپنے عقیدے کا بیان عقیدے کی نفسیاتی اور جذباتی ضرورت، عقیدے کا انشور، یہ شخص بذات خود ایک دلچسپ ذہنی عمل ہے اور ہمیں مرتبہ ماہل ہوتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مخصوص عقیدہ نظام ہر حیات کی تفسیر و ترجمانی کا کام کیسے انجام دیتا ہے۔ عقائد کا اختلاف لطیف سخن میں مانع نہیں ہوتا۔ لیکن جب شاعر کا طریقہ کار تفحص اور انکشاف کی بجائے تبلیغ و تلقین کا بنتا ہے تو قاری ذرا چوکنا ہو جاتا ہے۔ اقبال کے یہاں یہ دونوں رویے ملتے ہیں۔ وہ بیک وقت فلسفی اور خطیب ہیں۔

بطور فلسفی کے وہ جب اپنے کلیدی تصورات کے ذریعہ حیات و کائنات کی تفسیر کرتے ہیں تو ان کی شاعری گنجینہٴ معنی بنتی ہے اور ہمارے سامنے اسرار و رموز کے دفتر باز ہوتے ہیں۔ اس مقام میں وہ دانائے راز کی بصیرت اور پیغمبرانہ لب و لہجہ کے جلال کو برقرار رکھتے ہیں۔ جب وہ خطیب بنتے ہیں تو تبلیغ، تلقین، تعلیم طنز اور استعمال سبھی حربوں سے کام لیتے ہیں۔ اس وقت ان کی کامیابی کا انحصار ان حربوں کے سلیقہ و انداز استعمال پر ہوتا ہے جو اتنا فلسفہ کا معاملہ نہیں جتنا فنکاری کا۔ چنانچہ کبھی کامیاب ہوتے ہیں کبھی کامیاب نہیں ہوتے کبھی برا لکھتے کرتے ہیں کبھی برگشتہ۔

پھر ایک اور چیز ہے جو اقبال کے پورے کلام پر حاوی ہے اور وہ ہے سوز و ساز رومی اور پیچ و تاب رازی کی وہ ازل گیر وابد تاب کشمکش جس کی آگ میں ان کا شاعرانہ احساس کندن بن کر نکلتا ہے۔ یہ کشمکش ان کے PONTIFICAL بیانات کو بھی تہہ دار اور پہلودار بناتی ہے اور خیال ANTITHESIS کے جدیداتی عمل سے گذر کر ایک دل خوش کن توازن پیدا کرتی ہے۔ کشمکش اگر اقبال میں نہ ہوتی تو وہ چند DOCTRINAL IDEAS کے مفسر اور مبلغ بن کر رہ جاتے اور شاید ایک ہی بحر کی متعدد شنیوئوں میں عقیدے کی تفسیر ان کی شاعری کو کلام موزوں بنا کر رکھ دینی لیکن اقبال کا ایوان شاعری تڑپتی تھکتی بحروں سے گونجتا ہے اور اس کے در و دیوار فریاد و فغاں کے غلغلوں اور ذوق و شوق کے ہمہوں سے کانپتے ہیں جو ثبوت ہے ایک بے چین احساس اور بے قرار شور کا، اور ان لوگوں کے لیے تنبیہ ہے جو تاریخ افکار کی تالیف کا شوق رکھتے ہیں اور اقبال کے خیالات کو ان کے اشارے سے الگ کر کے اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ فکر اسلامی کے جدید موڑ پر مجتہد العصر نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ گوشت کا ناخن سے جدا کرنا ہے اور مضطرب جذبات کی شوریدہ سر موجوں کے خیالات کے نکلے چھنا ہے۔ هدف سمندر کا پروردہ سہی، لیکن هدف سمندر کے پیچ و تاب اور شور و شر کا مفسر نہیں ہوتا۔

اور یہ کسے بہت اہم ہے شاعر کی خیال جذبہ کی زمین سے پھوٹتا ہے، یا یوں کہیے کہ وہ خیال اہم ہوتا ہے جو جذبہ میں ڈوبا ہوا ہو۔ جذبہ شاعری کو شخصی اور ایک منفرد ہوش مندی کا ترجمان بناتا ہے، جذبہ کو جذباتیت اور خلیج بلبلہ جوش و خروش دونوں سے متمایز کرنا ضروری ہے کہ دونوں جذبہ کے ترجمان نہیں بلکہ اس کے فقدان کی علامات ہیں۔ غالب کا یہ شعر دیکھیے جس میں نہ جذباتیت ہے نہ

خطیبانہ جوش و خروش لیکن جس میں وحدت الوجود کا تصور شخصی جذبہ کی آہٹ سے تہمتا ہوا ہے!

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر

ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

اس شعر میں خیال اتنی ہی وفادت سے پیش ہوا ہے جتنا کہ اس شعر میں!

ہستی کے مت فریب میں آجایو اس

عالم تمام حلقہ دام خیال ہے

IMAGIST

لیکن پہلے شعر میں سمندر اور ساز کا استعارہ حلقہ دام کے استعارے سے زیادہ

ہے، اور اسے زیادہ CONCRETE بناتا ہے لیکن محض استعارہ شعر کو شعر نہیں بناتا کہ فلسفیانہ زبان

بھی استعارے کا استعمال کرتی ہے اور ویسے بھی زبان کی تعمیر استعارے کے جوہر ہی سے ہوئی ہے۔

اسی سبب سے فلسفیانہ خیال کا حامل شعر محض استعارے کے زور پر شعر کی سطح سے بلند نہیں ہوتا جیسا کہ

سنائی کے حدیقہ، جاں نثار اختر کی فلسفیانہ مثنویوں اور جوش کی خطیبانہ شاعری سے ظاہر ہے۔ غالب

کے شعر کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے ایک فلسفیانہ خیال کو جیتے جاگتے تجربہ میں بدل دیا ہے۔ ایلیٹ نے دن

کے متعلق کہا ہے کہ اس کے لیے خیال بھی ایک تجربہ تھا۔ یہی بات غالب کے اس شعر پر صادق آتی ہے۔

خیال تجربے میں اسی وقت بدلتا ہے جب وہ تکمیل کو بھر کا تا اور جذبات میں ہیجان پیدا کرتا

ہے۔ غالب کے لیے وحدۃ الوجود کا تصور برائے شعر گفتن نہیں تھا بلکہ ایک جذباتی سہارا بھی تھا، اپنے

وجود کے شرعیت ہونے کا ہونا کہ احساس غالب میں لافانی اور لامحدود کی وہ تڑپ پیدا کرتا ہے

کہ وہ پیلے صحرا کی مانند قطرہ شبنم کے لیے بیقرار ہو جاتے ہیں۔ وحدت الوجود کا خیال قطرہ شبنم

کی صورت ان کے ذہن پر پڑتا ہے۔ یہ خیال کہ کائنات حسنِ ازل کا مظہر ہے ان کے جذبات میں ہیجان

پیدا کرتا ہے۔ وہ جہوم کہہ رہے ہیں، ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا، و فور شوق کی یہ کیفیت خیال کو تجربہ

کی خشک فقہانوں سے نکال کر ایک استعارے میں ڈھال دیتی ہے جو سنگیت کی آوازوں سے گونج

رہا ہے۔ دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر۔ اس کے برعکس یہ خیال کہ عالم محض خیال ہے غالب کو ایک

دلچسپ خیال ملدہ ہوتا ہے لیکن اس کی معنویت روح کی گہرائیوں میں کوئی ہیجان پیدا نہیں کرتی۔

خیال کو خیال کے طور پر پیش کرنے اور اس سے ایک فلسفیانہ عبرت حاصل کرنے پر وہ اکتفا کرتے ہیں۔

خیال تجربے میں نہیں بدلتا۔

اقبال کی شاعری کا بڑا حقدار یہ ہے جس میں خیالات تجربات میں بدل گئے ہیں۔ ان خیالات پر بطور خیالات کے نہیں، بلکہ شاعرانہ تجربات کے طور پر ہمیں غور کرنا چاہیے، اور کس خیال پر اس وجہ سے پرجوش ہونے کی بجائے کہ وہ ہمارے عقائد میں رنگ بھرتا ہے یا ہمارے نقطہ نظر کی تائید کرتا ہے، ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ خیال کسی ایسے منہ خیز تجربے کی تخلیق کر سکتا ہے یا نہیں جو شاعرانہ تجربہ ہونے کے سبب آفاقی اور عمومی ہو اور جس سے فیضیاب اور لطیف اندوز ہونے کے لیے نہ تو ہمیں ہمارے عقائد بدلنے کی ضرورت ہو نہ شاعر کے عقائد اختیار کرنے کی۔ وہ خیال جو شاعرانہ تجربہ نہیں بنتا اس کی دنیا سے فلسفہ میں اہمیت ہو سکتی ہے دنیا سے شاعری میں نہیں، چوں کہ شاعری عمل کو متاثر نہیں کرتی اور نظام اشیا میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کرتی اسی لیے شاعر کے ناپسندیدہ خیالات سے آسانی سے صرف نظر کیا جاسکتا ہے اور دنیا بھر کی ادبی تاریخ آپ کو بتا دیگی کہ ٹیکسپیئر، ملٹن، ڈرائیڈن، ڈاکٹر جانسن، ٹینیسن، براؤننگ، ایلیٹ، پائونڈ، فلائیر، بارلزاک، ماسٹائی، دستوویکی وغیرہ کسے شاہیت کے خلاف یا حق میں، جمہوریت کے خلاف یا حق میں، کلیسا کے خلاف یا حق میں، آزادی تقریر یا آزادی نسواں کے خلاف یا حق میں جو بیانات ملتے ہیں نقاد ان پر چراغ پا ہونے یا باغ باغ ہونے کی بجائے خوش طبعی سے اشارہ کر کے آگے بڑھ جاتا ہے اور اس مسئلے پر الجھنے کی بجائے کہ وہ غلط تھے یا درست اس بات سے زیادہ سروکار رکھتا ہے کہ وہ کونسی تاریخی قوتوں اور نفسیاتی مجبوریوں کا نتیجہ تھے۔ تاریخی افکار کی تدوین کے وقت ہم نفسیاتی مجبوریوں کا تو ذکر ہی نہیں کرتے کیوں کہ وہاں اہمیت افکار کی ہوتی ہے، مفکروں کی شخصیت اور سوانح کی نہیں کہ نظام افکار میں طبعی رجحانات کو کم سے کم دخل ہوتا ہے۔ ادب اور آرٹ میں فنکار کی شخصیت کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے ہوگا کہ جو لوگ غیر شخصی آرٹ کے قائل ہیں وہ بھی کہتے ہیں کہ شخصیت سے گزیر وہی کر سکتا ہے جس کی ایک شخصیت ہو۔

شاعری میں فلسفہ بیان کرنے کے لیے شاعر طویل نظم کا فارم اختیار کرتا ہے اور اسلوب اور ڈکشن بھی اپناتا ہے جو اس کے فلسفیانہ موضوع کو تمام مردانہ شورانہ پہلوداری کے ساتھ پیش کر کے ایسی نظم کی تاریخ ادب میں نمائندہ مثال لاطینی شاعر LUCRETIUS کی نظم ON THE NATURE OF

THINGS ہے جن میں حقیقت کے جوہری نظریہ کو جو اپنی کبورس سے ماخوذ تھا بیان کیا گیا ہے۔ اس نظم نے درجہ سے لے کر ملٹن بشیلی اور دمپٹن تک شاعروں کے ایک طویل سلسلہ کو متاثر کیا ہے۔ لکریٹیس مادہ سے ماوراقوت حیات کو دیکھتا ہے اور کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرتا ہے۔ یہ نظم تند و تیز جذبات اور شفاوت امیجری کی حامل ہے۔ اہم چیز وہ شاعرانہ اسلوب ہے جو نہایت چوکسائی سے سائنسی تجزیہ کا بار سنبھالے ہوئے ہے۔ لیکن یہ نظم تاریخ ادب میں ایک استثنائی مقام رکھتی ہے جو یہ اصول تو ثابت کرتی ہے کہ شاعری میں فلسفہ نہایت شاعرانہ ڈھنگ سے بیان ہو سکتا ہے لیکن فلسفیانہ شاعری کی روایت کی داغ بیل نہیں ڈالتی پوپ کی نظم AN ESSAY ON MAN کو بطور فلسفہ پڑھئے اور تفادات سے بھری نظر آئے گی۔ بطور شاعری کمر پڑھیے وہی لطف دیگی جو ایک مفکرانہ شاعری دیتی ہے۔ پوپ اور ڈرامیڈن کو مشترک جینئیں کہنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان کے یہاں جذبہ کی کارفرمائی کا اثر بہت کم ہے۔ زبان اور اسلوب دانشورانہ زیادہ اور جذباتی کم ہے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ اقبال نے اردو میں ایک بھی طویل مثنوی نہیں لکھی۔ فارسی میں امرارو رموز لکھیں لیکن اس پر یہ اعتراض عام ہے کہ اقبال مثنوی میں فلسفی زیادہ اور شاعر کم نظر آتے ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال کی اردو نظموں میں ہمیت کا کوئی ORGANIC تصور نہیں۔ سوائے کسی حد تک ضرب کلیم کے باقی مجموعوں میں نظمیں، غزل اور قصیدے کی مانند ایک دوسرے سے آزاد اشعار کا مجموعہ ہیں۔ یہ شرقی شاعری کا حاوی طریقہ کار رہا ہے اور موضوع کی شاعرانہ پیش کش اور ایک رنگ کے مضمون کو ہزار رنگ سے بانڈھنے کے لیے نہایت موزوں ہے علی الرغم اس کے غلطی اور استدلالی فکر کے لیے 'یہ فارم مناسب ہے جو خیال کا جامعیت کے ساتھ تفحص کر کے خلاق منطق الطیر اور مثنوی معنوی کے نام تو یاد آتے ہی ہیں لیکن جاں نثار اختر کی وہ مثنویاں بھی یاد آتی ہیں جن میں انہوں نے تاریخ اور ریاست کے مارکسی تصورات کو اتنی دانشورانہ طہارت سے پیش کیا ہے کہ اگر کسی فقہ ما بھی انگشت بدنداں رہ گئے کہ خاتم کہیں گمراہ ہی نہیں ہوتا۔ ان مثنویوں کی شاعرانہ قدر و قیمت سے ہمیں ہر دست محبت نہیں۔ وہ اسی حد تک اچھی نظمیں ہیں جس حد تک تجریدی فکر کو جذبہ اور اراج میں سمونے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ ہر دست تو میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ اقبال کی اردو شاعری میں ایسی کوئی طویل نظم نہیں ملتی جس میں کسی تصور کو فلسفیانہ جامعیت کے ساتھ بیان کیا گیا ہو۔ اقبال کے

یہاں جو کچھ ہے وہ ایک نہایت ہی مفکرانہ ذہن کی وجدانی سرشاریاں ہیں۔ وہ ہمیشہ تیز و تند جذبات کے دھاروں پر بہتے نظر آتے ہیں۔ خیال دھنک کے سات رنگ لے کر ان کے ذہن پر منکشف ہوتا ہے اور وہ ساتوں رنگوں کو لفظوں کے آہنگینوں میں اتار لیتے ہیں۔ وداع روز روشن ہے ستاروں کی تنگ تابی، یا آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش، بشارتی شاعری کی ارفع ترین مثالیں ہیں۔ یہاں خیال کا فلسفیانہ تفحص نہیں بلکہ خیال نے جذبات کے جن طوفانوں کو جگایا ہے ان کا بیان ہے۔ اردو شاعری کی ہیئت، یعنی نظم کا غزل، نفا، فارم، اقبال کی جینئیں کو جو بنیادی طور پر پیغمبرانہ تھی راس آیا ہے۔ ان کا تلقینی اور بشارتی انداز معلم اخلاق کے خشک اور سرد لب و لہجہ کی سطح پر گرنے نہیں پاتا اور سنبھلی ہوئی خطابت اور بلند آہنگی ان کی پوری شاعری کو ایک دانائے راز کا عمل مکاشفہ بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ بھی جو شاعری میں فلسفہ کو پسند نہیں کرتے اقبال کو ڈرامیڈن اور پوپا کی مانند نثر کے شاعر کہنے کی جرأت نہ کر سکے۔ میں جو بات کہنا چاہتا ہوں وہ یہ نہیں کہ اقبال کی شاعری فلسفہ اور شاعری کا خوب صورت امتزاج ہے بلکہ یہ ہے کہ ان کی شاعری بنیادی طور پر شاعری ہی ہے جو ہر اچھی شاعری کی طرح فلسفیانہ خیال کا شاعرانہ مقاصد کے لیے استعمال کرتی ہے۔ خیال وہ بارود ہے جو شاعرانہ پھلجھڑیوں میں روشنی کے کنول بن کر بجھ جاتا ہے۔ ان کی یہی کمزوری کہ وہ کسی موضوع کو ORGANIC ہیئت میں پیش نہیں کرتے، ان کی طاقت بن جاتی ہے۔ اگر وہ ایسا کرتے یعنی قلندری سے لے کر عورت اور طرز حکومت تک اسلامی آئیڈیولوجی کے تصورات پیش کرتے تو اغلب سمجھا کہ ان کا پیغمبرانہ انداز مسلمان بن جاتا اور جذبہ کی آہ سے دہکی ہوئی زبان فلسفہ کی سرد اور ٹھٹھری زبان بن جاتی۔ سعدی کی دانشمند ظرافت اور نکتہ آفرینی کی عدم موجودگی میں ان کی اخلاقی تلقینات اور قومی بیداری والی شاعری حالی کی شاعری کی مانند بے نلک بن جاتی۔

شاعر کی شاعری تو جیسی اس نے لکھی تھی ویسی ہی رہتی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ آدمی اور آدمی کا مذاق سخن بدل جاتا ہے۔ نئے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے نئے فنکار نئی شاعری کی داغ بیل ڈالتے ہیں جو پیش رو شعرا کی شاعری سے انحراف کے باوصف اس کا استرداد نہیں ہوتی کیونکہ آرٹ روایت کی تینغ نہیں بلکہ اس کا تسلسل ہے۔ نئے آرٹ کا پروردہ ذہن قاری کو مجبور کرتا ہے

کہ وہ پیش رو شعراء کی طرف اپنا رویہ از سر نو متعین کرے اور نئے زمانے کے لائے ہوئے جذباتی اور فکری میلانات کی روشنی میں اس کے کلام کی پرکھ کر کے اسے اپنے لیے زیادہ معنی نیز بنائے۔ دورِ جدید کے بدلے ہوئے ذائقہ سخن اور تصورات شعر کی فضا میں اقبال کا مطالعہ جو سوالات پیدا کرتا ہے ان سے عہدہ برآ ہونے کی ایک معمولی کوشش اس مضمون میں کی گئی ہے۔ اقبال پر تنقید آسان نہیں کیوں کہ اقبال کی شاعری کو عمر کی مختلف منزلوں میں ہم کچھ اتنے رگڑے پڑھتے آئے ہیں اور ان کی مختلف نظموں کے ساتھ ہم کچھ اس طرح جیسے ہیں کہ وہ نظمیں ہماری شہ رگ کے قریب ہو گئی ہیں۔ ان پر عملِ جراحی شہ رگ پر نشتر زنی کے مراد بن گیا ہے۔ وہ شاعری جو مذہبی، قومی اور وطنی ہوتی ہے، گیت سنگیت کی دھنوں میں ڈھل کر مذہبی اور سیاسی اجتماعوں میں سامعین کے لبو گر تاتی ہے، مدرسوں میں دنوازا ترانوں کی صورت کو نبھتی ہے اور عبادت گاہوں کی مقدس فضاؤں کو الوہی نغموں سے معمور کرتی ہے۔ ایسی شاعری ہمارے وجود کی تہذیبی اور جمالیاتی فضا کا ایک عنصر بن جاتی ہے کہ اسے معروضی اور غیر شخصی انداز میں پرکھنا آدمی کے لیے آسان نہیں رہتا۔ اقبال کی شاعری کا ایک حصہ ایسا ہی ہے۔ ان شعروں کا سچا کون حساب رکھے گا؟ ہماری سیاسی اور تہذیبی زندگی کی مختلف منزلوں میں حزرِ جاں رہے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ جدید آدمی زیادہ پیچیدہ اور تہ دار ہونے کے سبب زیادہ پیچیدہ اور تہ دار شاعری کا دلدادہ ہے۔ ایسی شاعری جو احساس کی زیادہ سے زیادہ سطحوں کا احاطہ کیے ہوئے ہو۔ اقبال کی شاعری کا فارم پیچیدہ نہیں ہے۔ احساس کا دائرہ بھی بہت وسیع اور متنوع نہیں ہے۔ لیکن اقبال کی شاعری جوش کی مانند سطحِ بین نہیں ہے۔ بلند آہنگ، خطیبانہ اور تلقینی اسلوب کے باوصف ان کی نگاہ احساس کی گہرائیوں کی تہا در پاتی ہے اور حیات و کائنات کے پیچیدہ عقروں سے آنکھیں چار کرتی ہے۔ اقبال کا ذہن فلسفیانہ تھا۔ اور انھوں نے فلسفیانہ شاعری کی لیکن ان کی تمام شاعری فلسفیانہ نہیں ہے، اور فلسفیانہ نہ ہونے کے باوصف وہ اکثر شاید اسی سبب سے اچھی شاعری بھی ہے۔ وہ شاعری جو فلسفیانہ ہے، وسیع ہے اور اعلیٰ شاعری کا نمونہ ہے لیکن اس کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں فلسفیانہ خیالات تجربہ کی سطح سے بلند ہو کر علامات و شعری پیکر میں ڈھل نہیں پائے ہیں اور انجام کار ان کے اثرِ آفریں بننے میں ایک آہنج کی کسر رہ گئی ہے۔ اقبال کی شاعری پر لکھتے وقت ان کے اذکار کو نظر انداز

کرنا ان کی شاعری کی روح سے اغماض ہوتا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ان کی عظمت کی دلیل ان کے افکار ہی ہیں ان کی شاعرانہ قدر و قیمت کو کم کرنا ہے۔ اقبال کے یہاں اردو شاعری کا کلاسیکی اسلوب اپنے نقطہ سرودج پر پہنچا ہوا ہے اور یہ اسلوب ان کی شاعرانہ عظمت کا ضامن ہے۔ وہ اردو شاعری کی مرکزی روایت کی ایک درشاں کڑی ہیں، یہ سمجھنا کہ چوں کہ انھوں نے مفکرانہ شاعری کی اس نیلے وہ اردو شاعری کی روایت سے الگ، یا غنائیہ شاعری سے دور، یا نثری خیالات کے شاعر ہو گئے جیسا کہ پوپ اور ڈرامیڈن کے متعلق ورڈز ورثہ اور آرنلڈ ٹسٹے اور بعد میں ہربرٹ ریڈ نے سوچا تھا غلط ہوگا۔ اقبال کو محض فلسفیانہ STATEMENT کا ثبوت ثابت کرنے کی کوشش بار آور نہیں ہو سکتی۔

جدید قاری شاعری میں خیالات سے زیادہ احساسات، تصورات سے زیادہ تجربات، عقل سے زیادہ تخیل اور فلسفہ سے زیادہ وجدان کا پرستار ہے اور شاید اسی لیے وہ اقبال کے نظام فکر سے اور اچند ایسی قدروں کو تلاش کر رہا ہے جو اس کے بنیاتی احساس کی تسکین کا باعث بنیں فلسفی نے جو خواب دیکھا تھا وہ بقول سائنس دان کا بوس بن چکا ہے، لیکن اس سے شاعر کے خواب دیکھنے کے میلان پر کوئی حریف نہیں آتا۔ خواب اور سکست خواب شاعر کا مقدر ہے۔ اسی لیے تو ہر شاعر جہاں اپنے وقت کا ترجمان ہوتا ہے وہیں تازہ کا صید رہوں بھی ہوتا ہے۔ پاسترناک نے ڈاکٹر زیواگو کا آغاز اس نظم سے کیا ہے، جس میں وہ ایک طرف بطور شاعر کے خود کا مقابلہ ہلٹ سے تو دوسری طرف مسیح سے کرتا ہے، جس کے معنی ہیں کہ بطور شاعر کے گو وہ غیر ہمدرد تماشائیوں کا تماشا ہے، لیکن وہ اپنے دور کا اتنا ہی تماشا ہے جتنا کہ ایک پر خلوص شاعر ہو سکتا ہے کہ شاعر کا مقدر ہے۔

اقبال بھی اپنے دور کے ایک پر خلوص شاہد تھے، وہ ہلٹ اور مسیح سے کہیں زیادہ خفیہ سے مماثلت رکھتے تھے، اور ہمارا دور تشکیک کے اس رگزار سے عبارت ہے جس میں آدمی خود کو ہلٹ کے اضطراب اور مسیح کی درد مند کا وارث پاتا ہے اور خفیہ کی درد مینی اور رہنمائی کو شکوک و شبہوں سے دیکھتا ہے یہی سبب ہے کہ اقبال کا جدید قاری اقبال کے ساتھ ایک پیہم دار و گیر ایک مسلسل کشمکش، لاگ اور لگاؤ، دلالت کی اور بگڑتی کشمکش کے ایک ٹوٹ رشتہ میں بندھا ہوا پاتا ہے۔ ایسی صورت میں ہم زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ بطور تماشائیوں کے غیر ہمدرد نہ رہیں۔

اقبال کا شعری کردار

محمود ہاشمی

اردو میں اقبال وہ واحد فنکار ہیں جن کی شاعری، ایک مخصوص شعری حکمت عملی کو نمایاں کرتی ہے۔ اس شعری حکمت عملی کا محور، اقبال کا وہ شعری کردار ہے جو اقبال کے تقریباً تمام اشعار میں، تمام نظموں میں، مرکزی حیثیت سے موجود ہے۔ اس شعری کردار کی خصوصیات، اس کے ارتقا پذیر تصور کی شناخت اور اس کے مقاصد کا عرفان ہی اقبال کی تفہیم کے لیے کلید کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر ہم اقبال کے اس شعری کردار یا PERSONAL کی حقیقت کو پہچان سکیں، تو ہمارے اقبال کے لیے کسی بیرونی حوالہ یا وسیلہ کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ اقبال نے آغاز تخلیق ہی سے اس مخصوص شعری کردار کو ایک مربوط ارتقائی تشکیل کے ذریعہ تکمیل کی منزلوں تک پہنچایا ہے۔ اپنی شاعری کے آغاز سے اپنے فنی نقطہء عروج تک، اقبال کی حکمت عملی، اسی کردار کی نشوونما کا فریضہ ادا کرتی نظر آتی ہے۔

اقبال اپنے محسوسات یا ذاتی تجربات کو تخلیق کا خام مواد تصور نہیں کرتے بلکہ ہر احساس اور تجربے کو فکر کے آلات سے اپنے شعری کردار کی تعمیر کا وسیلہ بناتے ہیں۔ وہ بے ہیئت موضوعیت کو معروخی اشکال میں اور خوابوں کو تعبیر کی زبان میں بیان کرتے ہیں۔ اپنی شعری حکمت عملی اور اپنے شعری کردار کی تعمیر کے لیے انھوں نے مرنے اور غیر مرنے حقائق کے درمیان ایک مربوط رشتہ کو تخلیق کیا ہے۔ تاکہ ان کے شعری کردار کی ذات اور اس کا وجود اس مربوط تعلق میں اپنی ناقابل تقسیم وحدت کو قائم رکھ سکے۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کی شاعری استعاراتی، علامتی اور بیانیہ اسالیب کی ایک ایسی مربوط ہیئت کو پیش کرتی ہے، جسے کسی واحد اسلوب کا طرز قرار نہیں دیا جاسکتا۔ استعارہ اور بیان، دونوں ایک دوسرے سے مفاد میں بھی نکل آتے ہیں، اور ہم آہنگ بھی۔ اس تمام شعری

حکمت عملی کا محور، اقبال کا شعری کردار، مکمل، مخاطب اور غائب کے صیغوں میں سرسبز قائم و دائم رہتا ہے۔ اس شعری کردار کی تخلیق میں، اقبال کا فن سگن فیکٹوئن والی قوت سے نہیں بلکہ تعمیر، تخریب اور تعادل کے وسیلہ سے اپنا عمل جاری رکھتا ہے۔ اقبال کی شاعری کے مختلف ادوار اس کردار کی ابتدا، اس کی حرکی قوت، اس کے تضاد، اس کے معرکے اور اس کے عروج کی تدریجی منازل کا محور ہیں۔

اقبال نے اس شعری کردار کے ماحول یا کائنات یا مظاہر کو دو مختلف صورتوں میں پیش کیا ہے۔ ایک صورت وہ ہے، جو ابتدائی عہد کی نظموں میں موجود ہے۔ ان نظموں کی کائنات اور مظاہر اقبال کے شعری کردار کی بصیرت اور بے غارتگی کی علامت ہیں۔

دوسری صورت وہ ہے جس میں اقبال کے شعری کردار نے اپنی دنیا، اپنے مظاہر، اپنے دشت و جبل اس طرح تخلیق کئے ہیں کہ اس کردار کی فکر اور محسوسات کا مفہوم، ان مرقی عناصر کے وسیلے سے نمایاں ہوا اور شعری کردار کی عظمت و وسعت کا اظہار ہو سکے۔

چنانچہ وسیع تر مفہیم سے بھرپور شعری کردار، اور مرقی کائنات اور مظاہر اقبال کی شاعری کے بنیادی تناظر کو پیش کرتے ہیں۔

ابتدا سے ہی اقبال کے کلام میں، اس شعری کردار کی ذات اور کائنات کے درمیان ایک تنازعہ اور تضاد کی فضا موجود ہے۔ تضاد کی حکایت کا سلسلہ مظاہر فطرت کی اس تصویر کشی سے شروع ہوتا ہے جس میں مناظر کے سکوت اور اقبال کے شعری کردار کی فکر میں پیدا ہونے والے پیچ در پیچ سوالات کا ہیجان، صفت آرائی کا منظر نامہ بن جاتا ہے۔ اس پہلے منظر نامے میں اقبال کا شعری کردار، تضاد کے آغاز کے لیے جرأت اور محبت کا متلاشی ہے۔ تنازعہ تر سوالات ہیں، جن کے مقابل پہاڑوں کی سر بلندی ہے۔ بزمِ مستی کے پیچ و تاب سے بے خبر اور آسودہ گہائے رنگیں ہیں۔ دریاؤں کی روانی اور موجوں کا پیچ و تاب ہے۔ زندگی اور موت، یا ذات اور کائنات کی کشمکش کو نمایاں کرنے والے خنک کان خاک کے خاموش اور تہنا مناظر ہیں۔ اقبال کا شعری کردار اس منظر نامے کو اپنے ارتقا اور اپنے سوالات کی تعبیر میں، ایک تضاد کا پیش خیمہ اور صفت آرائی تصور کرتا ہے۔ اس شعری کردار کا استفہام اور استعجاب، صفت آرائی کے منظر میں ایک ارتقا پیش پیدا

کر دیتا ہے۔

تم بتادو راز جو اس گنبدِ گرداں میں ہے
موت اک چھپتا ہوا کانٹا دلِ انساں میں ہے
”بانگ درا“ کی بیشتر شاعری، اقبال کے شعری کردار کے اسی استفہامی اسلوب کو اور
کائنات سے متصادم ہونے کی خواہش مند ذات کو نمایاں کرتی ہے، مثلاً:-

یہ سلسلہ زمان و مکاں کا، کسند ہے
طوقِ گلوئے حسن تماشا پسند ہے
منزل کا اشتیاق ہے، گم کردہ راہ ہوں
اے شمع! میں اسیرِ فریبِ نگاہ ہوں

(شمع)

یا

دردِ استفہام سے واقف ترا پہلو نہیں
جستجوئے رازِ قدرت کا شناسا تو نہیں
”انسان اور بزمِ قدرت“ میں اقبال کا شعری کردار اور بھی زیادہ جرأت کے ساتھ کائنات
کے مقابل اپنی ذات کی حقیقت کو سوالات کے ذریعہ نمایاں کرتا ہے:
میں بھی آباد ہوں اس نور کی بستی میں مگر
جل گیا، پھر، مری تقدیر کا اختر کیوں کر
داخلی کائنات اور ذات کی یہ کش مکش، فریبِ نگاہ سے رازِ قدرت کی حقیقت سے ہم کنار
ہونے تک، اقبال کے شعری کردار کو شعلہ صفت سوالات کا محور بنا دیتی ہے۔ مہظہر اور مہناظر کی خاموشی
صفت آرائی کے منظر نامہ کو اور زیادہ بامعنی بنا دیتی ہے۔ اقبال اپنے شعری کردار کو سوالات کے بمبھور سے
نکال کر موانع اور ہم سری کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔ ماہتاب کو اپنے مقابل پا کر، یہ شعری کردار یوں
گویا ہوتا ہے:

انجمن ہے ایک میری بھی جہاں رہتا ہوں میں
بزم میں اپنی اگر کیٹا ہے تو، تنہا ہوں میں

مہر کا پنہ تو، ترے حق میں ہے پیغام اجل
 محو کر دیتا ہے ٹکڑا جلوہ حسن ازل
 پھر بھی اسے ماہ میں، میں اور ہوں تو اور ہے
 درد جس پہلو میں اٹھتا ہو وہ پہلو اور ہے
 جو مری ہستی کا مقصد ہے، مجھے معایم ہے
 یہ چمک وہ ہے، جیسے، جن سے تری محروم ہے (چاند)

”بانگ درا“ کے ابتدائی حصہ ہی میں اقبال کا شعری کردار کائنات کے مقابل اپنی ذات کے
 عرفان کی پہلی منزل تک پہنچ گیا ہے۔ نظموں کا سلسلہ وار مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ حقیقت ذات کا ادراک ہی
 اقبال کا مقصد نہیں ہے، ان کی شعری حکمتِ علی کی یہ پہلی منزل ہے۔ چنانچہ ”عبدالقادر کے نام“ کے
 عنوان سے لکھی جانے والی نظم تک پہنچ کر یہ شعری کردار ذات اور کائنات کے درمیان تضاد کا باقاعدہ
 اعلان کر دیتا ہے :

اٹھو کہ ظلمت ہوئی پیدا افقِ خاور پر
 بزم میں شعلہ نوائی سے اُجالا کر دیں
 ایک فریاد ہے، مانند پسند اپنی بسا
 اسی ہنگامے سے محفلِ تہ و بالا کر دیں
 شمع کی طرح جیسے بزم گہرِ عالم میں
 خود جلیں، دیدہ اغیار کو جینا کر دیں

(عبدالقادر کے نام)

اقبال کی شعری حکمتِ علی ایک میدانِ کارزار تیار کر چکی ہے، ان کے شعری کردار کی ذات کے

مقابل اور خارج کی کائناتِ ظلمتوں کے آغوش میں ہے۔ ایک تاریک رات ہے جس کے آسمان پر کوڑا
 ماہتاب نہیں ہے۔ اس تاریکی کو شکست دینے کے لیے اقبال کا شعری کردار غم و سفر کی بے پناہ
 قوت حاصل کر چکا ہے :

میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درمندانہ کاروں کو
 شررِ فشاں ہوگی آہ میری نفیس میرا سلسلہ بار ہوگا
 معرکہ ذات و کائنات کے اس واحد تکلمِ شعری کردار کو ظفر مند بنانے کے لیے 'اقبال' ایک
 نئی استعاراتی صفت کو تخلیق کرتے ہیں۔ ابدی صداقت اور ناقابلِ تسخیر قوت کی یہ صفت ہے
 "عشق"۔ جو اقبال کے شعری کردار کو ایک نیا چہرہ یا MASK عطا کر دیتا ہے۔
 بانگِ درا "کے ابتدائی حصہ ہی میں اس MASK کی لازوال قوت کو اس طرح بیان کیا گیا

ہے :

ہے ابد کے نسخہٴ دیرینہ کی مہمید عشق
 عقلِ انسانی ہے فانی، زندہ جاوید عشق
 عشق کے خورشید سے شامِ اجل شرمندہ ہے
 عشق سوزِ زندگی ہے، تا ابد پائندہ ہے (فلسفہٴ غم)
 اقبال کے شعری کردار کی یہ تفسیر اور اس شعری کردار کی کائنات کا یہ منظر نامہ ۱۹۰۸ء
 تک کی شاعری پر مبنی ہے۔ ۱۹۱۱ء میں اقبال نے اپنی نظم 'شکوہ' تخلیق کی۔ یہ نظم اقبال کے شعری کردار
 اور اس کی کائنات اور مروجِ عالم کے درمیان زبردست احتجاجی معرکہ کا پہلا منظم مظاہرہ ہے۔
 شکوہ کی تخلیق کے بعد اقبال کا شعری کردار اور زیادہ توانا، زیادہ ظفر مند، ذات کا حال

نظر آتا ہے

۱۹۱۲ء میں اقبال نے اپنی نظم "شمع اور شاعر" لکھی، یہ نظم اسی احساسِ ظفر مندی کی پہلی کلید
 ہے۔ اس نظم میں اقبال کا شعری کردار یہ عرفان حاصل کر چکا ہے کہ یہ تمام مظاہر اور کائنات کا ہر ذرہ
 اب خود اس کی ذات کا پر تو ہے۔ "شمع اور شاعر" کے یہ مصرعے اسی قوت اور جلال کی نمائندگی
 کرتے ہیں۔

دانہ تو کھیتی بھی تو، باراں بھی تو، حاصل بھی تو،
 راہ تو، رہرو بھی تو، رہبر بھی تو، منزل بھی تو
 ناخدا تو، بحر تو، کشتی بھی تو، ساحل بھی تو
 مے بھی تو، مینا بھی تو، ساتی بھی تو، محفل بھی تو

اقبال نے اپنی شعری حکمت عملی اور اپنے شعری کردار کی تخلیق اور تکمیل کے لیے، "شعاع اور شاعر" اور ایسی ہی بہت سی نظموں میں اپنے شعری عرفان کو بھی قربان کیا۔ مربوط فکری اظہار کے لیے استعاروں کو خالص الفاظ میں تبدیل کیا، اور شعری منطق کو شرکی منطق اور بیانیہ پر فوقیت نہیں دی۔ اقبال یہ جانتے تھے کہ فن ایک مقدس جھوٹ ہے۔ نیز یہ کہ شاعری میں منطقی سچائی کی تلاش بالکل بیکار ہے۔ لیکن ان کی حکمت عملی کا تقاضا اس سے مختلف تھا۔ چنانچہ انھوں نے التباس کے بجائے، اپنے شعری کردار کو قطعی اور فیصلہ کن صداقتوں کی منزلوں کا سفر بنایا۔ اقبال کے اس طرز فکر کا سرچشمہ انسانی کردار اور ذات کے شعور کا وہ نظریہ ہے جسے انھوں نے خود ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

"ان بنیادی طور پر ایک قوت ہے۔ ایک طاقت ہے بلکہ ایسی طاقتوں کا مرکب ہے جس میں متعدد ترکیب کی گنجائش ہے۔ ان طاقتوں کی ایک متعین ترکیب شخصیت ہے۔ ان سبھی طریقہ کار کو ترک کر دینا چاہیے، جن میں شخصیت کو مضاعف کرنے کا رجحان موجود ہو۔ جیسے عجز، قناعت، غلامانہ تابعداری اور ان فی عمل کے وہ طریقے، جنہیں غلطی سے خیر کا نام دے کر پروقاہ بنا دیا گیا ہے۔ دوسری طرف بلند ہمتی، اولوالعزمی، فراخ دل، فیاضی اور اپنی قوت و روایات پر فخر، شخصیت کے شعور کے لیے حصار کا کام کرتے ہیں، شخصیت چونکہ ان کا عظیم سرمایہ ہے اس لیے اسے مکمل طور پر خیر سمجھنا چاہیے۔ وہی خیر ہے جو ہمیں شخصیت کا شعور بحشتا ہو، وہی شر ہے جو شخصیت کو کچلنے اور بالآخر اس کو نابود کرنے کا میلان رکھتا ہو۔ ایک ایسا طرز حیات اختیار کر کے جس کا مقصد شخصیت کا استحکام ہو، ہم فی الحقیقت موت کے خلاف مہم کر رہے ہوتے ہیں۔"

کلام اقبال میں ہم جس شعری کردار سے روشناس ہوتے ہیں، وہ اقبال کے اسی نظریہ ذات کی تفسیر ہے۔ اقبال کو اس بات کا احساس ہے کہ ایک بامقصد شعری کردار کی پیش کش میں وہ انھوں نے ابتدائی طور پر جو طرز اختیار کیا ہے، اس میں کہیں نہ کہیں براہ راست بیان، تبلیغ کی منزل میں پہنچ گیا ہے۔ اپنی نظم نصیحت میں انھوں نے اس جانب اشارہ کیا ہے:

دست پر در تر سے ہر ملک کے اخبار بھی ہیں
چھڑنا فرق ہے جس پر تری تشہیر راز

اس پر طرہ ہے کہ تو شعر بھی کہہ سکتا ہے
تیری یسائے سخن میں ہے شراب شیراز
جتنے اوصاف میں لیڈر کے وہ ہیں تجھ میں بھی
تجھ کو لازم ہے کہ ہواٹھو کے شریک نگ زمانہ

اقبال نے اپنے شعری کردار کی تکمیل کے مراحل میں اپنے اسلوب پر بھی نظر رکھی۔ ابتدائی غہد کا
خالص بیانیہ انداز ”شکوہ“ کی تخلیق کے بعد تبدیل ہونے لگا۔ ”خضر راہ“ میں، اسنوں نے حکائی اسلوب
کو اختیار کیا۔ لیکن اپنی شعری حکمتِ علی کے زیر اثر یہ حکائی فن، نظم میں زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکی۔ اور
اپنے مخصوص شعری کردار کی ذات کو کائنات پر حاوی دیکھنے کے لیے اسنوں نے پیمبرانہ طرزِ اظہار میں زندگی
کو ایک عظیم انسانِ مجموعیت کا پیکہ قرار دیا۔

برتر از اندیشہ سود و زیاں ہے زندگی ،
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی
تو اسے پیماۂ امر و زور و فراسے نہ تاپ
جاوداں ، پیہم دواں ہر دم جواں ہے زندگی
زندگی کی اس عظیم ہمہ گیر اجتماعیت میں بھی اقبال اپنی شعری حکمتِ علی کے مطابق، اپنے شعری کردار
کے وجود اور اس کی قوتِ تسخیر کا اظہار ضروری سمجھتے ہیں:

آشکارا ہے یہ اپنی قوتِ تسخیر سے
گرچہ اک مٹی کے پیکر میں نہاں ہے زندگی
تلازمِ ہستی سے تو ابھر ہے اسندِ جناب
اس زیاں خانے میں تیرا اتھال ہے زندگی

زندگی کی عظیم انسانِ اجتماعیت میں اقبال کے شعری کردار نے نہ صرف اپنی انفرادیت کو
شناخت کیا ہے، بلکہ کائنات کے تمام زندہ، متحرک، توانا اور ظفر مند مظاہر، اب خود اس کی اپنی ذات کا
استعارہ بن کر نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً چاند کے مقابل اپنے اضطراب کا اظہار کرتے ہوئے یہ
شعری کردار کہتا ہے:

میں مضطرب زمیں پر، بیتاب تو فلک پر
 تنہا کو بھی جستجو ہے، مجھ کو بھی جستجو ہے
 یا صبح کے استعارے میں بھی اس شعری کردار کو اپنا پر تو نظر آتا ہے اور وہ کہتا ہے:
 ہو کوہ دیباہاں سے ہم آغوش و سیکن
 ہاتھوں سے ترے دامن افلاک ز چپوٹے

اسی طرح، دریا اور موجوں کی اجتماعیت میں، صبح کی بیداریوں میں، ستاروں کے موزوں میں،
 اور رات کی تاریکیوں میں، اقبال اپنے شعری کردار کی صفات کو ہمہ تن موجود ظاہر کرتے ہیں اور اقبال
 کا شعری کردار، زندگی کے عمومی تصورات اور اردو شاعری کے دیگر شعری کرداروں کی طرح، زندگی
 کے تجربات کی گرہ کشائی اور اظہار کی بجائے، صرف ان افکار کو واضح کرتا ہے، جن سے اس کردار کی
 شخصیت اور اس کے وجود کا اثبات ممکن ہو سکے۔ اور کائنات کی دیگر اشیاء اس کردار پر اپنے مفہوم کو
 واضح کر سکیں۔ اسی لیے یہ کردار، حیات و ممات کے راز سے، زہر اور قند نباتات تک، ہر شے کے اسرار کی
 گرہ کھوتا ہوا نظر آتا ہے۔

آئن سٹائن EINSTEIN نے اپنی FIELD THEORY OF MATTER میں مادہ کو
 مقناطیسی رزم گاہ تصور کیا ہے۔ کچھ ہی صورت حال اقبال کے شعری کردار کی ہے، جو FIELD THEORY
 OF MAN کو ظاہر کرتا ہے۔

اقبال کی شاعری میں عہد بہ عہد اس شعری کردار کا مربوط اور منطقی ارتقا جاری و ساری رہتا ہے
 "بالِ جبریل" میں یہ شعری کردار ادراک کی منزلوں کو عبور کر لیتے کے بعد اپنے وجود کے اندر بھی زیادہ
 وسیع تر مفہیم اور استحقاق کی جستجو کرتا ہے، اور اپنی کائنات، اپنے زمان و مکاں کو نئی ہیئت اور
 نئی وسعتوں سے ہم کنار دیکھنا چاہتا ہے۔ جس شعری حکمت علی کے باعث یہ کردار وجود میں آیا تھا، بالِ جبریل
 کے بیشتر اشعار اس حکمت علی کے ارتقاء کو ظاہر کرتے ہیں، مثلاً:

پرانے ہیں یہ ستارے فلک بھی فرسودہ،
 جہاں وہ چاہئے، مجھ کو، کہ ہو ابھی نوخیز

اپنی جولاں گاہ زیر آسمان سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

عشق کی اک جست نے طے کر دیا فاصلہ تمام
اس زمین و آسمان کو بے کراں سمجھا تھا میں

اب کیا جو فناں میری پہنچی ہے ستاروں تک
تو نے ہی سکھاؤ تھی مجھ کو یہ غفلت خوانی

ہر اک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوقِ سفر کے سوا کچھ اور نہیں

ففا تری مرو پروں سے ہے ذرا آگے
قدم اٹھا یہ مقام آسمان سے چھوڑ نہیں

یہ ہے اقبال کے شعری کردار کی وہ منزل، جن میں اعتبار اور ذات کا مکمل عرفان موجود ہے۔
اسے اقبال کے مردِ کامل، یا اقبال کے انسان یا اقبال کے آدمی کا فلسفہ کہہ دینے سے اس ارتقائی
شعری حکمتِ عملی کی کوہین ہوتی ہے، جسے اقبال نے ان الفاظ میں پیش کیا ہے:
”فلسفہ انسانی تعقل کی برفیلی رات میں کانپتا ہوا جوہر ہے، شاعر نودار، ہوتا
ہے، اور جوہر کو مسروہیت کی حرارت سے ہم کنار کرتا ہے۔“

اقبال۔ "روشنی" کی جمالیات

شکیل الرحمن

اقبال کی شاعری مجموعی طور پر خبر کا تجربہ نہیں، نگاہ، نظر، اور ویدان کا تجربہ ہے، اُن کی نگاہ، تجربے کو وجدانی اور حد درجہ حسیاتی بنادیتی ہے۔

کہا جاتا ہے جب نظر اور نگاہ کا تجربہ حسیاتی اور وجدانی بن جاتا ہے تو وہ ہواؤں کی لہروں سے زیادہ خوشگوار اثر پیدا کرتا ہے۔ وہ رنگ۔ اور وہ روشنی جو ان کے لاشعور میں ہے یا اس دنیا سے باہر ہے، ویدان کے تجربے سے سامنے آتی ہے۔

بڑے فنکاروں کے وجدانی تجربوں میں "ایتم" کی لہروں کی کیفیت ملتی ہے، اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اپنے وقت یا اپنے زمانے سے نہیں "باہر" سے تجربے آرہے ہیں، ایسے تجربوں سے لفظوں اور علامتوں میں تیز تر لہریں پیدا ہو جاتی ہیں، کئی بہتوں کا احساس ایک ساتھ ہوتا ہے، پہلے ہم رنگ، روشنی، خوشبو اور پیکروں کی لہروں سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کے بعد سچائی "متاثر کرتی ہے، انسان میں ان سچائیوں کی وجہ سے ایک حساس "آرگن" ORGAN پیدا ہوا ہے جو روشنی اور رنگ کی لہروں کو محسوس کرتا ہے، اپنے وقت سے دور، روشنی اور رنگ کو محسوس کرتا ہے۔

اقبال کی شاعری میں یہ حس بہت بیدار ہے!

"اقبال کی جمالیات" میں روشنی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اس کے کئی پہلو شاعری تجربوں میں نمایاں ہوئے ہیں۔ روشنی کو نقطہ ارتکاز سمجھ کر "اقبالیات" کا مطالعہ کیا جائے تو تجربوں کی باز آفرینی کا احساس شدید تر ہوتا جائے گا۔

اقبال نگاہ اور نظر کی تیزی، شوخی، روشنی اور اُس کی لطیف چھین کو حرکت اور بیداری قلب کے

یہ ضروری سمجھتے ہیں، نگاہ، نگاہِ شوق اور نظر کے پیچھے ”روشنی“ کا ”آرچ ٹائپ“ ARCHETYPE حد درجہ متحرک ہے۔ یہ اقبا لیات کے کلیدی پیکر اور استعارے ہیں۔ پیہم جستجو اور تسخیر کائنات کے شعری تجربوں اور باطن اور خارج میں دور تک روشنیوں اور سچائیوں کو پانے کے لیے باطنی ”لا شعوری تخلیقی ہیئات“ میں انہیں اہمیت حاصل ہے۔ عشق، خودی اور ذوق و شوق کا ان سے گہرا معنوی رشتہ ہے۔ مکانی استعارہ بن کر کبھی ان میں سے کوئی استعارہ یا پیکر شعری تجربے میں یہ رنگ پیدا کرتا ہے۔

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ یسانی
اور کبھی جاں پرورِ جاہلیاتی اور رومانی استعارہ بن کر لامکاں کی فضاؤں اور حریم تاز اور
خدا کی تجددیں تک پہنچ جاتا ہے اور شعری تجربے کو حد درجہ معنی خیز بنا دیتا ہے:
خود و فرشتہ ہیں اسیر میرے تجلیات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں

یہ نگاہ اور نظر کی تیز روشنی کا احساس ہے جس کا اثر کائنات سے دور سچائیوں پر ہوتا ہے۔
نگاہ اور نظر باطنی روشنیوں کی علامتیں ہیں۔ باطنی روشنی یا لا شعوری تخلیقی نور کی کرنوں نے ایسے شعری تجربے بھی روشن کیے ہیں:

گاہ مری نگاہ تیز پچر گئی دلِ وجود گاہ آنسو کے رہ گئی میرے توہمات میں
فقط نگاہ سے ہوتا ہے فیصلہ دل کا نہ ہو نگاہ میں شوخی تو دلبری کیا ہے
دل اگر اس خاک میں زندہ و بیدار ہو تیری نگہ توڑ دے آئینہ مہر و ماہ
دلوں میں ولولے آفاق گہری کے ہیں ٹھٹھے نگاہوں میں اگر پیدا نہ ہو انداز آفاقی
خبر کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں ترا علاجِ نظر کے سوا کچھ اور نہیں

اور جگہ

نری نگہ میں ابھی شوخیِ نظارہ نہیں !
عشق ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبہ ہے، اقبال اس کی گرمی، تپش اور روشنی اور رفتار پر زبردست
اعتماد رکھتے ہیں۔ عشق کی گرمی سے معرکہ کائنات ہے، علم سے پیدا ہوئے تمام سوالوں کا جواب عشق دیتا ہے
اسی میں تمام جواب پنہاں ہیں۔ ہنگامہ زبیت اسی سے قائم ہے۔ اسی سے خودی مستحکم ہوتی ہے۔ اقبال کی جہا لیات

میں عشق، روشنی، وجدان، گرمی، تپش اور رفتار کی ایک مہانی خیز قدر ہے، آرزو، مستی اور جنون اس کی خصوصیات ہیں، ایک جست میں اس کا نوری سفر مکمل ہو جاتا ہے اور زماں و مکاں کا میکانیکی تصور پاش پاش ہو جاتا ہے۔ تسخیر اس کی فطرت ہے، اس کی روشنی سچائیوں کا احساس عطا کر کے انسان کو تکمیل ذات کا عرفان عطا کرتی ہے۔ اقبال کے اہم ترین روشن پیکر، نگاہ، اور، نظر، کچے پیچھے اس کی روشنی ہے۔ یہ عشق کی خلق ہوئی نظر کا کرشمہ ہے:

در دشت جنون من جب ریل زبوں میڈے

یزداد بکند آور، اسے ہتہ مردانہ،

حیرت کو بعیرت میں تبدیل کرنے والے اس جذبے کے پیچھے روشنی کا حیاتی پیکر اس قدر متحرک ہے کہ اقبال اسے دانش نورانی کہتے ہیں اور اقابیات میں اس ہمہ گیر تخلیقی جذبے اور پراسرار اور مہانی خیز تخلیقی قوت کا اس سے عمدہ نام اور کہیں نظر نہیں آتا، خدائی صفات کے عکس کو پیدا کرنے کے لیے عشق کو نور کی صورت میں محسوس کرنا عین فطری ہے۔

انسان ایک مثبت خاک ہے لیکن اس خاک میں 'ذوقِ تجلی' بھی پنہاں ہے جب وہ خود آگاہ ہو جاتا ہے عشق کی روشنی اس کے وجود میں گھل جاتی ہے اور دل میں آفاق گیری کے ساتھ جب عشق کا سفر شروع ہو جاتا ہے اور لامکاں تک نظر اور نگاہ اپنی روشنی کے ساتھ پہنچنے لگتی ہے۔ اور تجربے حد درجہ روشن اور درجہ تابناک ہو جاتے ہیں تو اقبال کی جابلیات میں روشنی کے 'آرچ'، 'آپ' کے متحرک سے ایسے لطیف شمیری تجربے ملتے ہیں:

آیہ کائنات کا معنی دیر یاب تو

نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

وہ آیہ کائنات کا اصل مفہوم ہے اس لیے اس کی تلاش میں رنگ و بو کا قافلہ نکل پڑا ہے، رنگ و بو کی یہ دنیا اسی کے وجود کا نتیجہ ہے، وہ نہ ہوتا اور اس صورت میں نہ ہوتا تو رنگ و بو کی یہ دنیا بھی نہیں ہوتی، وہ ہے آیہ کائنات کا اصل مفہوم بن کر ہے اسی لیے رنگوں اور خوشبوؤں کی یہ دنیا وجود میں آئی ہے دوسرے مصرعے میں جابلیاتی پیکر تراشی توجہ چاہتی ہے، رنگ و بو کے قافلے کی ایسی تصویر سامنے آجاتی ہے جس میں تلاش کے عمل میں کئی تاثرات ابھرتے ہیں، حیرت بھی ہے، دیمینے کی آرزو بھی ہے، قریب ہو جانے کی تمنا بھی

ہے، مسرت کی انجاء لہریں بھی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک ساتھ کئی رنگ اور جانے کتنی خوشبو محفلت گوشوں میں پھیلتی جا رہی ہے۔ محبوب کی تلاش کی یہ تصویر حد درجہ جاذب نظر بن جاتی ہے، قافلہ ہائے رنگ و بو کی یہ تلاش "روشنی" کی تلاش ہے، وہ روشنی جو تمام رنگوں اور تمام خوشبوؤں سے عظیم تر ہے اور بات اسی حد تک نہیں ہے۔

اسے ایک نظر دیکھنے اور اس کی ایک نظر اتفات کے لیے پھیلے ہوئے آسمانوں میں نوری سپر ایک دوسرے کے رقیب بن گئے ہیں، کشمکش تجلیات کا یہ جمالیاتی تجربہ بھی کتنا لطیف ہے۔

زہرہ و ماہ و مشتری از تو رقیب یک دگر
از چہ یک نگاہ تو کش کش تجلیات

'روشنی' کے حسیاتی پیکر نے کیسی خوب صورت تصویر پیش کی ہے، یہ شاعر کے وجدان اور اس کی نظر کا جمالیاتی تجربہ ہے، کشمکش تجلیات کی اس سے عمدہ تصویر شاید ہی کہیں نظر آئے، میں نے ایسے ہی تجربوں کو "ایٹھرمیڈیم" سے حاصل کردہ حسیاتی تجربوں کی صورتوں سے تعبیر کیا ہے۔

عشق ہی "درون خانہ" کے ہنگامے کو سمجھتا ہے، دانش نورانی، دانش برہانی سے بلند تر ہے۔ عقل کے ساتھ مسرتی اور حیرت کی بات کرتے ہوئے اسے سراپا تنویر اور سراپا نور کہا ہے۔ "تمام آگاہی" میں نور اور تنویر ہی کا احساس ملتا ہے۔

ایک مسرتی وحیرت ہے سراپا "تاریک"
ایک مسرتی وحیرت ہے تمام آگاہی

خرد کو چراغِ رگبزر سے تعبیر کرتے ہوئے عشق کی تمام آگاہی کی طرہ نہایت ہی لطیف اشارہ

اس طرح ملتا ہے:

خرد سے راہِ روشن بھر ہے خرد کیا ہے چراغِ رگبزر ہے
درون خانہ ہنگامے میں کیا کیا چراغِ رگبزر کو کیا خبر ہے
عشق کی عظیم تر روشنی ہی معراج ہے جسے اقبال نے "انقلاب اندہ شعور" کہا ہے، اس کی رفتار کے احساس سے یہ شعری تجربہ حاصل ہوا ہے:

عشق کی اک جست لے لے کر نیا قصہ تمام اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھاتا تھا میں

’روشنی‘ کے احساس سے ’عشق‘ کی تہہ دار اور مٹی خیز روشنی حاصل ہوئی اور عشق سے روشنی کا شعور حاصل ہوا اور تنویر نگاہ سے کائناتی جلووں کی پہچان ہوئی اور لامکاں کی روشنیوں کا ادراک حاصل ہوا، ان شعری تجربوں کے پیچھے کائناتی اور لاشعوری روشنیوں کا احساس شدید تر ہے:

اپنی جوالاں گاہ زیرِ آسمان سمجھتا میں آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھتا میں
بے جبابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا ظلم اک رداے نیلگوں کو آسمان سمجھتا میں
کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا مہر و ماہ و مشتری کو ہم غماں سمجھتا میں
عشق کی اک جست نے طے کر دیا قطعہ تمام اس زمین و آسمان کو بیکراں سمجھتا میں

بے جبابی، حسن کا انکشاف بھی ہے اور حسن کی جلوہ گری بھی، ابدی حسن اور نورے نگاہوں کے ظلم کو توڑ دیا، نظر کو اپنی روشنی پر اعتماد آیا۔ اس نیلی سی چادر سے اور دور میں اس روشنی کے سہارے چلا گیا! نگاہ نے اسی کو آسمان سمجھ لیا تھا، اس ظلم کو تیرے نور نے توڑا اور میری نگاہ کی روشنی کا سفر شروع ہو گیا، میرے لیے یہ نیلی چادر آسمان نہ رہی اور یہ آفتاب، یہ چاند، یہ مشتری، یہ ستارے ہو میرے ہم سفر بنے ہوئے تھے تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گئے، یہ میرے ہمسفر تھے لیکن ان کی روشنی اتنی گرم، اتنی سرست، اتنی بے خود، اس قدر ظلمات کو کاٹنے والی نہیں تھی جتنی کہ میرے عشق کی روشنی ہے یہی وجہ ہے کہ میرے ہمسفر پیچھے رہ گئے ہیں اور میں آگے بڑھتا جا رہا ہوں، جب تک ابدی حسن کو شدت سے محسوس نہیں کیا تھا، اس نور نے میرے شعور میں انقلاب پیدا نہیں کیا تھا، جلوہ بے جباب نہ تھا، اس وقت تک عشق اور باطن کی روشنی میں اضطراب، تیزی، پیک، گرمی اور سرستی نہ تھی، جب اس کی بے جبابی سے نگاہوں کا ظلم ٹوٹا تو عظیم روشنی سے میرا ایک باطنی رشتہ قائم ہو گیا اور میں خود روشنی کا ایک متحرک پیکر بن گیا اور اس کی ایک جست نے زمان و مکال کی زنجیروں توڑ دیں، زمین و آسمان اب میرے لیے بیکراں نہ تھے، لا انتہا اور بے کنارہ نہ تھے۔

اقبال کے یہ انتہائی حسیاتی اور وجدانی تجربے ہیں اور ایسے تجربوں میں بلاشبہ جواؤں کی خوشگوار لہروں سے زیادہ اثر ہے، روشنی کے یہ تجربے انتہائی قیمتی ہیں اس لیے بھی کہ ان کا ’میڈیم‘ مختلف ہے۔
”خودی“ انسان کی تخلیقی صلاحیتوں اور تخلیقی قوتوں کا جوہر ہے، اس لیے کہ ’عشق‘ اس کی رُوح ہے، ’آسرا پر خودی“ میں ”جوہر الماس“ اس کی خوب صورت علامت ہے، عشق اور خودی دونوں روشنی

کے شدید ترین احساس کی جمالیاتی صورتیں ہیں، جلال و جمال کے پیکر اور اتہالیات کے معنی خیز پیکر! —
 انہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ نگاہ اور نظر ان ہی کے معنی خیز پیکر ہیں۔ تنویرِ عشق اور نورِ خودی
 کے پس منظر میں ”نگاہ“ اور ”نظر“ کے تجر بول کا مطالعہ کرنا چاہیے، نگاہ اور نظر کی روشنی دراصل عشق اور
 خودی کی روشنی ہے جس سے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

تری نگاہ میں ہے مجنرات کی دنیا ،
 مری نگاہ میں ہے حادثات کی دنیا
 عجب نہیں کہ بدل دے اسے نگاہ تری
 بلا رہی ہے تجھے ممکنات کی دنیا ،

مجھ کو بھی نظر آتی ہے یہ بوتلمونی
 وہ چاند یہ تارا ہے ، وہ پتھر یہ نیکیں ہے
 دیتی ہے مری چشم بصیرت بھی یہ فتولے
 وہ کوہ یہ دریا ہے وہ گردوں یہ زمیں ہے
 حتی بات نوسیکر میں چھپ کر نہیں رکھتا
 تو ہے ! تجھے جو کچھ نظر آتا ہے ، نہیں ہے !
 حادثہ وہ جو ابھی پردہ انلاک میں ہے
 عکس اس کامرے آئینہ ادراک میں ہے

نظر آئے گا اسی کو یہ جہانِ دوست و فردا
 جیسے آگئی میسر مری شوخیِ نثارہ !

خودمی بلند تھی اس خوں گرفتہ چینی کی
 کہا غریب نے جلاد سے دم تئزیر

ٹھہر ٹھہر کہ بہت دل کٹا ہے یہ منظر
ذرائع دیکھ تولوں مابینا کی شمشیر

یہ کائنات چھپاتی نہیں منیر اپنا
کہ ذرہ ذرہ میں ہے ذوقِ آشکارائی
کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی
اسی نگاہ میں ہے قاہری و جبّاری
اسی نگاہ میں ہے دلبری و رعنائی
اسی نگاہ سے ہر ذرہ کو جنوں میرا
سکھا رہا ہے رہ و رسمِ دشتِ پیمائی
نگاہِ شوق میسر نہیں اگر بخت کو
نرا وجود ہے قلب و نظر کی رسوائی

حیات و موت نہیں التفات کے لائق
فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود !

دیکھئے تو زمانے کو اگر اپنی نظر سے
افلاک منور ہوں ترے نورِ سحر سے
خورشید کرے کب منیا تیرے شر سے
ظاہر تری تقدیر ہو سیما سے قمر سے
دریا مسلط ہوں تری موجِ گہر سے
شرمندہ ہو فطرت ترے احبابِ ہنر سے

اغیار کے افکار و تمنّیل کی گرائی
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی!

عالم نو ہے ابھی پردہ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب

یہ سب اسی 'نگاہ' اور 'نظر' کے حسیاتی جمالیاتی تجربے ہیں، حادثات اور ممکنات کی دنیا میں جانے کتنے پراسرار تجربے انتشار میں ہیں، حسن کی تجریدیت یا تجریدی حسن کے مبہم لیکن پراسرار سرسراتے ہوئے تجربوں کے تاثرات ابھرتے ہیں، پردہ افلاک کے حادثوں کا عکس آئینہ ادراک میں ہے اسی نگاہ میں قاہری اور جباری بھی ہے اور دلبری و رعنائی بھی، یعنی جلال اور جمال دونوں کا گہوارہ ہے، نگاہ کی روشنی کا کرشمہ ہے جس سے ہر رزہ دشت پیائی کا سبق سیکھ رہا ہے، جس طرح پردہ افلاک کے حادثوں کا عکس آئینہ ادراک میں ہے اسی طرح عالم نو، جو ابھی پردہ تقدیر میں ہے، اس نگاہ پر بے حجاب ہے۔

یہ تجربے 'اقبالیات' کے قیمتی جمالیاتی تجربے ہیں، ہر تجربے کی جمالیاتی سطح ادراک نور سے خلق ہوئی ہے۔ اردو کی بوطیقا میں یہ آواز پہلی بار دُور سے سنائی دیتی ہوئی اچانک احساس اور جذبے سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے، آپ ایک بار پھر ان اشعار کو پڑھیے۔ یہ الفاظ جو روشنی کے احساس سے خلق ہوئے ہیں ایسی آوازوں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں کہ ہم ان آوازوں کو دیکھنے لگتے ہیں۔ یہ جمالیاتی لفظ

AESTHETIC AURA کے تجربے ہیں جن کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ خارجی فضا اور اشیا کی بعیت

افروز صورتیں پیدا ہو جائیں، التباس اور واہمہ کی پراسراریت کے ساتھ ان کے تاثرات اور ان کی آوازیں محسوس بھی ہوتی ہیں اور دکھائی بھی دیتی ہیں، اس لیے کہ ان کے محبوبانہ حملے حواس پر انتہائی

پراسرار طور پر۔ لیکن انتہائی شدت سے شروع ہو جاتے ہیں۔ یہاں کائناتی التباس COSMIC

ILLUSION بھی ہے اور اس التباس کے رد عمل کا نتیجہ بھی ہے۔ 'کائناتی التباس' کے جمالیاتی تجربے

حادثات اور ممکنات کی دنیا میں مجرّد صورتوں میں ہیں، آئینہ ادراک میں پردہ افلاک میں پوشیدہ حادثوں کے عکس اور نگاہوں میں بے حجاب پردہ تقدیر میں چھپے عالم نو کی تصویروں کے تاثرات میں، ان

جمالیات تجربوں کو دیکھا جاسکتا ہے اور اس کے رد عمل کی پہچان 'نظر' تو ہے، شوخی، تنقید، ذوق، آشکارائی، نگاہِ شوق، جنوں، خودی اور خودی کی نگاہ، 'لوہِ سحر'، 'شر و سیما'، فخر، متلاطم دہیا، سوچ، گہر، اعجازِ ہنر اور تانبائیِ شمشیر کو دیکھنے والی نگاہ سے ہوتی ہے۔

تمام کلیدی الفاظ اور تمام کلیدی ترکیب روشنی کے پیکر ہیں، نور اور روشنی کے جمالیات اور اک نے "نایکی" پر ان لفظوں، استعاروں اور ترکیبوں کو جمالیاتِ اظہار اور باطنی جمالیاتِ تموج کے اظہار کا عمدہ ذریعہ بنایا ہے۔ یہ سارا عمل "ذات" کے فنکارانہ اور جمالیاتی انکشاف کا عمل ہے اور یہی عمل جمالیات میں جمالیاتی مسرت اور بصیرت کا نقطہ آغاز سمجھا جاتا ہے۔ غالباً پروست نے کہا تھا کہ انسان کے تمام تجربوں کا عطر "اسرار" ہے اور اس کا انکشاف ذہن ہی کرتا ہے یا آرٹ! اسرار و رموز کی آزادی فنکار کے ادراک کا شعور اور اس کے پُر اسرار تخلیقی عمل سے گہرا رشتہ رکھتی ہے۔ بڑے فنکاروں کے تاثرات سے اس عطر کی خوشبو بھلتی ہے۔ اسرار کو آزادی نصیب ہوتی ہے۔ اقبال کا یہ کارنامہ اردو بوطبقہ میں اپنی نوعیت کا پہلا مابعد الطبیعیاتی جمالیاتی کارنامہ ہے۔ مابعد الطبیعیات نے یہ تجربے جانے کب پیش کیے تھے لیکن موسیقی کے آہنگ کی طرح ان کی ترتیب اور حواس پر روشنیوں کی پُر اسرار آوازوں کی طرح چھا جانے کی جو کوشش اقبال نے کی ہے وہ صرف ایک فنکار ہی کر سکتا ہے فلسفی نہیں کر سکتا۔

دنیا کے بڑے شاعروں کے کلام میں رنگوں کا احساس جمالیات میں مطالعے کا اہم ترین پہلو ہے۔ شعرا کے حسی تجربوں میں ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں کے احساس سے بصیرت بھی حاصل ہوتی ہے اور بلاغت کی جلوہ گری کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ پھولوں کا رنگ، آسمانوں کا رنگ، جھیلوں اور سمندروں کا رنگ، محبوب کے چہرے کا رنگ، حسی حقیقی کا رنگ، درختوں اور جنگلوں کا رنگ، روشنیوں کا رنگ، شراب کا رنگ۔ شعرا کے کلام میں ایک یا ایک سے زیادہ رنگ "ایچ" یا ذہنی پیکر بھی بن گئے ہیں، رنگ کے استعارے حسی پیکروں کی منویت کی گہرائی اور اس کی مختلف جہتوں کی معانی خیز علامتیں بن گئے ہیں۔ اکثر بڑے شعرا اس جہانِ رنگ و بو کے تجربوں کو پیش کرتے ہوئے رنگوں کے احساس اور کبھی کبھی شدید ترین احساس کے ساتھ جلوہ گر ہوئے ہیں۔ ہومر، ہلسی، داس، آکائی داس، فروسی، ٹمپکیر، غالب، ورڈس ورثہ، ٹینیسن، شیلے، کیٹس اور دوسرے شعرا کے یہاں رنگوں کا ذکر موجود

ہے، بعض فنکاروں نے اپنے محبوب رنگ کو اتنی ہی صورت دی ہے۔ غالب کا محبوب رنگ سُرخ ہے
 ٹینیسن گل آفتاب کے رنگ کا عاشق ہے۔ اٹیس گلابوں کے کئی رنگوں کو پسند کرتا ہے۔ فارسی شعر
 بھی گلاب اور سُرخ رنگ کے عاشق ہیں۔

اقبال کا محبوب رنگ بھی سُرخ ہے اور 'لالہ' اس رنگ کی بھی علامت ہے لیکن ان کے پورے
 کلام میں رنگ کی اہمیت زیادہ نہیں ہے، روشنی نے اپنے نور میں جیسے تمام رنگوں کو جذب کر لیا ہو، رنگ
 کے مقابلے میں روشنی زیادہ توجہ طلب ہے۔ اگرچہ انھوں نے سُرخ رنگ، خون جگر، ہوترنگ اور لالے
 کی سُرخ کا ذکر کیا ہے لیکن ان کی جمالیات میں اسے کوئی نمایاں جگہ حاصل نہیں ہے، ان کی جمالیات میں
 بار بار روشنی کے شدید احساس سے واسطہ پڑتا ہے اور کوئی رنگ استعارہ بن کر اس طرح توجہ کا مرکز
 نہیں بنتا جس طرح غالب کی شاعری میں سُرخ رنگ بن جاتا ہے۔ 'لالہ' ایک خوبصورت معانی خیز ذہنی پیکر
 ضرور ہے لیکن اس سے محبت محض رنگ کی وجہ سے نہیں ہے، اقبال لالہ کے کئی رنگوں کا ذکر کرتے ہیں،
 حقیقت یہ ہے کہ اقبال نگاہ نظر اور وژن کی روشنی کو دنیا کے تمام رنگوں پر فوقیت دیتے ہیں۔ انہیں
 غالباً خود اس سچائی کا احساس تھا۔ فرمایا ہے:

نگاہ وہ نہیں جو سُرخ و زرد پہ پہچانے

نگاہ وہ ہے جو محتاج مہر و ماہ نہیں

دانش نورانی نے جو روشنی عطا کی ہے اس سے 'نگاہ' کلام صرف رنگوں کو پہچاننا نہیں ہے اور
 یہ نگاہ تو مہر و ماہ کی بھی محتاج نہیں ہے۔ کائنات اور لامکاں تک اس روشنی کا سفر جاری ہے، اس
 روشنی میں حیرت بھی ہے اور مستی بھی، عقل میں بھی حیرت اور مستی ہے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ
 ایک سراپا تاریک ہے دوسرا یعنی عشق۔ تمام آگاہ! "یہ نگاہ اپنی روشنیوں کے ساتھ جانے کتنی بلندیوں
 تک جاتی ہے اور جانے کتنی گہرائیوں میں اترتی ہے۔" میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں "مری
 نگاہ تیز چیر گئی دل وجود" "عشق تماشا ہے ذات" اور "عشق کی گرمی سے معرکہ کائنات" کے
 شعری تجربے، ایتھر کی لہروں جیسی کیفیتوں کو سمجھاتے ہیں، قافلہ ہائے رنگ و بو تو اسی روشنی کو
 تلاش کرتے پھرتے ہیں۔

اقبال نے جہاں رنگ و بو کا ذکر کئی بار کیا ہے لیکن یہ محسوس نہیں ہوتا کہ کوئی رنگ یا کوئی خوشبو

ان کے احساس اور جذبے میں اس طرح جذب ہے کہ روشنی کے مقابلے میں اس کی اہمیت کسی طرح بھی بڑھ گئی ہو یا برابر ہو۔ ایسا کوئی تجربہ نہیں ملتا۔ سرخ رنگ پسند کرتے ہیں لیکن غالب کی طرح اُس پر عاشق نہیں ہیں، وہ نظر اور وہ نگاہ جو کائنات اور لامکاں میں اپنی روشنی کے ساتھ جانے کتنی روشنیوں، جانے کتنے رنگوں اور جانے کتنی خوشبوؤں اور جانے کتنی تجلیوں کو پالیتی ہے۔ وہ اس زمین کے رنگوں یا خوشبوؤں کو یقیناً زیادہ اہمیت نہیں دے گی۔ جہاں رنگ و بو کا ذکر انھوں نے اس طرح کیا ہے:

اسی سے پوچھ کہ پیشِ نگاہ ہے جو کچھ

جہاں ہے یا کہ فقط رنگ و بو کی طغیانی

جو کچھ سامنے ہے نظر اور نگاہ کی روشنی کے لیے فقط رنگ و بو کی طغیانی ہے۔ یہ نظر تو جہاں، کا کوئی اور ہی تصور رکھتی ہے جو نگاہ لامکاں تک پہنچے جس سے خالق کائنات کی تجلیات میں خلل پڑے جس سے آئینہ مہر و ماہ ٹوٹے اور جس سے اندازِ آفاقی سے آفاق گیری کے ولولے پیدا ہوں اور جس کی شوخیِ نثار کا اندازہ کرنا ممکن نہ ہو، وہ نگاہ رنگ و بو کی طغیانی کو یقیناً زیادہ اہمیت نہیں دے گی۔

اقبال نیلگوں فضا کو دیکھتے ہیں تو آسمان اور اس کے رنگ سے پرے روشنیوں کی دوسری دنیاؤں کو محسوس کرنے لگتے ہیں، یہ ان کا وزن ہے اور روشنی کا بالیدہ ادراک ہے، ظاہر ہے یہ ادراک آسمان کو حسن کی حد سمجھنے نہیں دے گا، پھیلا ہوا اور حد نگاہ بنا ہوا نیلا آسمان ان کے احساسِ جمال کو کسی لمحے نہیں روک سکا، آسمان کے رنگ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

یہ نیلگوں فضا جسے کہتے ہیں آسمان

ہمت ہو پر کشا نو حقیقت میں کچھ نہیں

یہ اس لیے کہ تخلیقی فکر نے سائیکی میں روشنی کے آرپ ٹاپ کو متحرک کر کے جو میڈیم پایا ہے اس سے ضمیرِ فلکِ نیلِ فام کی حقیقت معلوم ہو گئی ہے۔

ظ فاش ہے مجھ پہ ضمیرِ فلکِ نیلِ فام!

”مقامِ رنگ و بو کی تسخیر“ گو نگاہ کی روشنی کے سفر کا نقطہ آغاز سمجھا جاوے۔ اس لیے کہ یہ سفر خرد کے سہارے نہیں خودی اور عشق کی روشنی کے ساتھ روشنیوں کی دنیاؤں میں ہوتا ہے۔

اقبال اگرچہ " اودے اودے " نیلے نیلے پیر میں " رنگ و بُو کی طیفانی " " نیلگوں فضا " " منگامہ رنگ و صورت " " مقام رنگ و بو " " چراغِ لالہ " " پرزہ رنگ " " نیلی نیلی فضا " " رداے نیلگوں " کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان سے صرف رنگوں کے احساس کا پتہ نہیں چلتا، ان کے حسی تجربوں میں ان کی اہمیت زیادہ نہیں ہے۔ اکثر اشعار میں ان رنگوں کو معمولی درجہ بھی دیا ہے۔ یہ احساس ان کی جمالیات کا کوئی عنوان نہیں بن سکتا۔ ان کی شاعری میں روشنی کا احساس زیادہ گہرا اور یلغ ہے اور روشنی کے تجربے زیادہ معنی خیز ہیں، بلاشبہ وہ رنگ سے زیادہ روشنی کے عاشق اور روشنی کے شاعر ہیں، اُردو شاعری میں ان کی طسماتی فضا اس طرح منفرد نظر آتی ہے، یہ جادو و مَخْلَف ہے۔ یہاں روشنی کی جمالیات کے وہ پہلو ہیں جو اُردو شاعری میں پہلے موجود نہ تھے۔

اقبال کی شاعری میں روشنی کے ایک تجربے وہ ہیں جو لاشعور میں اتھر بیدار لہروں سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں، تجربوں کی حساسیت اور لفظوں کی لمبدا آہنگی کے ساتھ طسماتی فضاؤں اور کائناتی جلوؤں کے تاثرات شدت سے ابھارتے ہیں اور ان سے متاثر کرتے ہیں۔

اور — دوسرے تجربے وہ ہیں جو فرد کے وجود سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں، تجربوں کی شادابی اور لفظوں کی سیما بیت کے ساتھ حرکت اور عمل کی فضاؤں اور اضطراری کیفیتوں کے تاثرات شدت سے ابھارتے ہیں اور متاثر کرتے ہیں۔

ان دونوں تجربوں میں ایک بامعنی رشتہ ہے، پہلی روشنی کے لیے آفتاب، چاند، تارے، تجلیات، صبح، جلوہ گاہِ لامکاں، وغیرہ کی علامتیں استعمال کرتے ہیں اور دوسری روشنی کے لیے نگاہ، نظر، خودی، عشق اور شوق وغیرہ کی علامتیں۔ بلاشبہ اقبال پھولوں میں نرگس، موسن، لالہ اور گلاب وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں۔ پھولوں کی مہک، غنچوں کی چمک، کیوں کی دل تنگی اور عارضوں کی تابانی اور عروسِ لالہ کے حسن اور نرگس کی بینائی کا ذکر بھی ان کے کلام میں ملتا ہے لیکن کہیں بھی ان کے رنگوں پر فریفتہ نظر نہیں آتے، اپنے تاثرات میں ان کے رنگوں کو شامل نہیں کرتے، ان کے مقابلے میں خورشید، آفتاب، چاند، ستارے، انجم، تجلی، عشق، شوق، ذوق، صبح، نیمیر کی روشنی، جگنو، جلوہ گاہِ لامکاں وغیرہ کا ذکر زیادہ بھی ہے اور ان سے اٹوٹ ذہنی، جذباتی اور حسیاتی رشتہ بھی قائم ہے، ان کی روشنیاں ان کے تاثرات میں شامل ہیں اور یہ سب استعاروں، پیکروں اور علامتوں کی

صور تول میں جلوہ گر ہوئے ہیں، ان کے کلام میں ان ہی روشنیوں کی تیز اور معانی خیز نکیریں ابھرتی ہیں اور وہ روشنی کے متحرک ”آرچ ٹاپ“ کے ایک بڑے شاعر نظر آتے ہیں۔

لالہ سے ان کی ذہنی وابستگی اور ان کا جذباتی رشتہ اس کی خاموشی و دل سوزی سرمستی و رعنائی کی وجہ سے بھی ہے۔ اس پھول کے مختلف SHADES پر ان کی نظر ہے لیکن اس کی رمزیت صرف رنگ کی وجہ سے نہیں ہے۔ ”لالہ طور“ پرپام شرق کی رباعیوں تک اس کی صورت ہتھیب حجاز اور امت محمدی کی علامت کی ہوجاتی ہے۔ ایک سوا سٹھ رباعیوں میں اس کا رنگ اپنی جگہ اہمیت نہیں رکھتا، یہ پھول ایک بڑی تہہ دار حسین تر اور اعلیٰ ترین اقدار کی محافظ ہتھیب کا علامہ ہے، اس کے رنگ سے زیادہ اس کی دل سوزی، اس کی پراسراریت اور اس کی رعنائی و سرمستی متاثر کرتی ہے۔ اس کی غولی کفنی شہیدوں کی یاد تازہ کرتی ہے۔ آتش لالہ میں کشمیر نظر آتا ہے۔ وہ کشمیر کے جذبات اور احساسات کی تصویر بن جاتا ہے۔ ”ارمغان حجاز“ کی نویں نظم میں ”لالہ“ آتشیں پیرہن، عاشق کے دل کی علامت ہے، وہ زندگی کے تسلسل کا احساس عطا کرتا ہے، لالہ کبھی کشمیری نوجوان کی علامت (ارمغان حجاز کی سولہویں نظم)، ہو کی علامت بن کر ابھرتا ہے اور کبھی حسن ازل کی علامت (کوشش ناتمام کبھی عرب کی ہتھیب کا استعارہ بنتا ہے اور کبھی خود اقبال کے نفس کی آگ کی علامت۔ ظاہر ہے صرف اس کا رنگ شاعر کی توجہ کا مرکز نہیں ہے، آخری دور میں جب اقبال اسے کائنات کی تسخیر کا ذریعہ اور ایک بڑی ہتھیب کی علامت بناتے ہیں تو وہ رنگ کے پیکر سے زیادہ روشنی کا پیکر بن جاتا ہے، ایک روشن ہتھیب کا علامہ اور عشق کی روشنی کا استعارہ! اس مصرعے میں ظہر

پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

روشنی ہی کا احساس ہے، ”لالہ صحر“ اقبال کی ایک نمائندہ نظم ہے اور میرے نزدیک یہ نظم اردو نظم کی تاریخ میں ایک شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے۔ پوری نظم میں اس پھول کے رنگ کا کوئی تاثر موجود نہیں ہے۔

”لالہ صحر“ کو اپنے وجود کا آئینہ بنایا ہے، پرپام شرق کی بعض نظموں اور غزلوں میں لالہ کے پیکر ملتے ہیں، پھول کی صورت میں بھی یہ جلوہ گر ہوا ہے لالہ، تنہائی، سائی نامہ جوئے آب، شاعر، بائرن، شوپن ہار و نطشہ وغیرہ، تو وہاں اس کے شرار اور اس کی آتشیں روشنی پر نظر ہے۔

”فصل بہار“ پر نظر ہے لیکن بہار کے رنگوں کا کوئی تاثر نہیں ہے۔ لالہ، ان کا محبوب پھول ہے اس کے ذکر کے ساتھ اس کے رنگوں کا احساس طرح طرح سے دلا سکتے تھے، ظاہر ہے ان کی دل چسپی اس کے رنگوں سے نہیں تھی، جس فنکار کے آئینہ ادراک میں پردہ افلاک میں پوشیدہ حادثوں کا عکس ہو اور روشنی کے، آرج ٹاپ، کو اتنی شدت سے ابھارا ہو، ظاہر ہے اس کے یہاں رنگوں کے حیاتی تجربے یا تاثرات نہیں ہوں گے، وہ ایسے تجربوں کو معنی خیز استعارہ بھی نہیں بنائے گا۔ لطیف معنوی رمز کی صورتوں میں بھی ایسے پیش نہیں کرے گا۔ یہی وجہ ہے کہ ”شعر اقبال“ کے آخر میں اقبال کی شاعری میں رنگ کے موضوع کو چھیڑنے کے باوجود جناب سید عابد علی عابد کو اقبال کے یہاں ایسے تجربے نہیں ملتے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی کتاب ”اردو نزل“ کے اقتباسات اور بعض شعراء کے کلام میں رنگوں کے تعلق سے چند اشعار پیش کرنے کے بعد اقبال کے معاملے میں انھوں نے کوئی ایسی بات نہیں کہی ہے جو توجہ طلب ہو یا جس سے یہ محسوس ہو کہ اقبال کے بعض اشعار میں رنگوں کا جس طرح ذکر آیا ہے اس کی اہمیت ایسی نہیں ہے کہ ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں کو معنی خیز استعارہ یا لطیف معنوی رمز تصور کریں۔ اقبال کا تو یہ خیال ہے کہ جہانِ رنگ و بو کی معنویت ”نگاہ“ اور ”نظر“ سے قائم ہے یا یہ کہا جائے کہ نگاہ اور نظر کے فیض ہی سے جہانِ رنگ و بو میں معنویت پیدا ہوتی ہے۔

جہانِ رنگ و بو گلستا۔	زما آزاد و ہم وابستا۔
دل مارا باد پوشیدہ را ہے است	کہ ہر موجود ممنونِ نگاہ ہے است
جہاں غیر از تکی ہائے مافیست	کہ بے ماجلوہ نور و صدا نیست

جہانِ رنگ و بو کی مصوری کرتے ہیں تو کہیں کہیں رنگ کے چھینٹے پڑ جاتے ہیں مثلاً صف باندے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں یا ایسے دوسرے مصرعے لیکن ہوتا یہ ہے کہ وہ نور اندی کے پانی، موجِ حسین اور آئینے کے پیکر اور تلازمے استعمال کرنے لگتے ہیں سیلاب، موج، آبجو، جگنو، شمع، ستارہ، مہتاب کی کرن، دن کا سفیر، مہتاب، سورج کا پیر من، آئینہ، کوکب، ماہ تاباں، آبشار کی چادر، سنگ مرمر، فنیاء، چاندنی، مہتاب کی قبا، حصار نور، اختر اور روشنی کے دوسرے پیکر توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔

فطرت پسندی کے تمام تاثرات پر نظر ڈالیے اور فطرت کی تصویروں کا ایک جائزہ لیجئے تو محسوس

ہوگا کہ اقبال کی نظر رنگوں کی طرف زیادہ توجہ دینا نہیں چاہتی، حالانکہ فطرت کی مصوری میں رنگوں کے ذکر کی بڑی گنجائش تھی، وہ تو گل کی پتی کو بھی دیکھتے ہیں تو "ہست و بود" کے راز پر غور کرنے لگتے ہیں، بانگ درا کی نظم 'آرزو' میں بھی، سوئے ہوئے سبزے، سبزے لئے بچھونے، اور، ہرے ہرے بوٹے کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جیسے محض ہرے رنگوں کے چھینٹوں سے بعض مصرعوں میں کام لے رہے ہیں۔ "چشمہ"، "ندی"، "کسار"، "پانی کی موج"، "آئینہ"، "سورج"، "دیا"، "بجلی"، "صبح"، "شبنم" اور تاروں کے الفاظ کی گونج سنائی دیتی ہے۔

حسن اور فنکار کے جلال و جمال کے متعلق اقبال کا نظریہ ہے:-

حسن خلاق، بہار آرزوست	جلوہ اش پروردگار آرزوست
سینہ شاعر تجلی زار حسن	خیزد از سینائے او انوار حسن
از نگاہش خوب گرد و خوب تر	فطرت از افسوں او محبوب تر

اسٹھوں نے شاعر کے باطن میں حسن کے گہوارے اور سرچشمے کو پایا ہے اور انوار حسن کو باطن کے سینائی سے جلوہ گر ہوتے دیکھا ہے۔ حسن کو نور کی صورت میں محسوس کیا ہے، اسی وجہ سے ان کی جمالیات میں رفعت، وسعت اور گہرائی کے حسن کی اہمیت بڑھی ہے۔ فطرت پسندی میں اقبال کی نظر عام رومانی شعرا کی طرح محض خارجی پہلوؤں پر نہیں ہوتی، روشنی کے ایج نے حسن کا جوا احساس عطا کیا ہے اس سے وہ داخلی اور باطنی جلووں تک پہنچ جاتے ہیں اور ساتھ ہی فطرت کو اپنے احساس جذبہ اور اضطراری کیفیتوں کا آئینہ بناتے ہیں، فطرت اپنی جمالیات یعنی اپنے جلال و جمال اور اپنی ستر آئینہ ہروں اور اپنی سوگواری کے ساتھ ان کے وجود کا حقہ بن جاتی ہے۔

فطرت پسندی کے خوب صورت شعری تجربوں میں چھوٹے چھوٹے لفظوں کی تصویریں جمع ہو گئی ہیں، ان کا رشتہ انسان کے ماضی کے تصورات سے گہرا اور معنی خیز ہے اور یہ سب تصویریں اپنے تلازمات میں زرخیز بھی ہیں اور قابل شناخت بھی۔ روشنی کے یہ پیکر مرث فنکار کے جذبات اور احساسات سے متاثر نہیں کرتے بلکہ اپنے تلازموں کی گہرائی اور زرخیزی سے بھی متاثر کرتے ہیں۔ فضا آفرینی اور اظہار تاثرات کے پیش نظر ان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اقبال نے ان صورتوں کے شعری کردار کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔ فطرت اور فنکار کے درمیان جیسے دونوں کے نمونوں کے آمنگ سے

کوئی بالنی رشتہ قائم ہو۔ اس آہنگ نے فطرت کو وجود کی روشنی کا آئینہ بھی بنادیا ہے اور خود "وجود" کے اندر فطرت اپنے جلال و جمال کے ساتھ پھیل گئی ہے۔ اقبال کے حسن کے تصور میں تبدیلی بھی آئی ہے۔ زمینی پیکروں مثلاً پہاڑ، ندی، برف، دریا، غنچہ گل، کھسار، باغ، گلستاں وغیرہ کے پیکروں سے گریز کا عمل ملتا ہے۔ کائناتی پیکر جو پہلے بھی ان پیکروں کے ساتھ موجود تھے زیادہ ابھرنے لگتے ہیں، جمالیاتی فکر میں وسعت، گہرائی اور تہہ داری آتی ہے اور روشنی کا آرج ٹاپ، اور زیادہ متحرک ہو جاتا ہے، کائناتی روشن پیکر اور نوری علامتیں زیادہ واضح اور معنی خیز بنتی ہیں۔

"بانگ درا" کی نظموں کے عنوانات پر ایک سرسری نظر ڈالیے تو روشنی کے حیاتی پیکر کے متحرک کا اور احساس ہوگا۔

آفتاب	صبح آفتاب	ماونو	پیام صبح
چاند	جگنو	صبح کاستار	یک پندہ اور جگنو
بچہ اور شاعر	اختر صبح	چاند اور تارے	جلوہ سن
دوستارے	نور صبح	چاند	بزم انجم
شمع اور شاعر	نور صبح	شارع امید	

"بانگ درا" کی کم و بیش تمام اچھی نظموں میں بخشی کا شدید تر احساس موجود ہے اور تخیل کی نوری لکیریں پھیلی ہوئی ہیں۔

"ابر کو ہمارا" میں "درا فشاں، لب جو، گرداب، زادہ بحر، پروردہ خورشید، شورش قلم، شہباز"

"آفتاب صبح" میں سیماے افق، کوکب، نیر اعظم، نور سجد ملک

"انسان اور بزم قدرت" میں پر تو مہر، سیم سیال، سورۃ الشمس

"نالہ فراق" میں خورشید آشنا، عالم نما

اسی طرح دوسری نظموں میں "فدو گسری چشمہ حیواں کشتی سیمیں، جلوہ آشام، ضو، تاب دوام،

کوہ نور، بزم انجم، فلک فروزی، فکر فلک رس، فلک تاب اور دوسرے الفاظ و تراکیب موجود ہیں۔

"بال جبریل" اور دوسرے محبوبوں میں روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے۔ "ساقی نامہ نگاہ و شوق،

فصل بہار، شارع امید، ذوق و شوق، ایسی نظمیں تھیں جن میں رنگوں کے ذکر کی بڑی گنجائش تھی۔

”روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے، ایسی نظم ہے جس میں ملک، زمین، فضا اور مشرق سے
بھرتے ہوئے سورج، جلوہ بے پردہ، خورشید جہاں تاب کا ذکر ملتا ہے۔ ماقی نامہ میں پردہ رنگ اور نیلی
فضا کی باتیں دو اشعار میں اس طرح ختم ہو جاتی ہیں:

جہاں چھپ گیا پردہ رنگ میں تھوکی ہے گردشِ گنگِ نیلی
فضائی نیلی ہوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طور
”پردہ رنگ“ اور ”نیلی نیلی فضا“ سے بات آگے نہیں بڑھتی، ضمیر حیات کی روشنی زندگی کی تابناکی
اور بیداری کائنات وغیرہ کی اہمیت زیادہ ہو جاتی ہے۔

وہ مے جس سے روشن ضمیر حیات وہ مے جس سے ہے ہستی کائنات
دلِ طرد سینا و فاراںِ دو نیم مری خاک بگڑ بنا کر مٹا
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے مرا عشق، میری نظر بخش دے
چمک اس کی بجلی میں تارے میں ہے یہ چاندی میں سونے میں پارے میں ہے
روشنی کے منور اور بیدار ”آرپ ٹاپ“ نے پردہ رنگ اور نیلی نیلی فضا سے ذہن کو کس طرح
موڑا ہے ضمیر حیات کی روشنی، تجلی، جگنو، نظر، عشق، چمک، بجلی، تارے اور چاندی، سونے اور پارے
اسی احساس کے ساتھ شعری تجربوں میں ابھرتے ہیں، اور آگے بڑھتے:

یہ ”رجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات خودی کیا ہے؟ بیداری کائنات
فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس

اگر یک سر موئے برتر پر م

فروغِ تجلی بسوزد پر م!

”موجِ نفس“ تلوار، تلوار کی دھار، فروزاں، شمعِ نفس، تجلی، یہ سب روشنی کے پیکر اور

اشارے ہیں۔

”شعاعِ امید“ میں سورج، شمعیں، صبح، تجلی، کدہ، دل، خورشید، اجالا، لذتِ نظار، سینہ، روشن
مہر جہاں تاب، شوخ کرن، جوہر سیاب، انویر، روشن، چہم، مہر دیں، سحر وغیرہ کے الفاظ اور ترکیب

سے روشنی کے متحرک لاشعوری حیاتی پیکر کے تیز عمل کو سمجھا جاسکتا ہے۔ "شاعر امید" اقبال کی ایک نمائندہ نظم ہے اور عمدہ تخلیقی کارنامہ۔ شاعر نے تخلیقی آرٹ کی خوب صورت مثال پیش کی ہے تخلیقی عمل کے لرب اور خارجی تضادم کی صورتوں کے جلوے نمایاں ہوئے ہیں۔

"نگاہ شوق" میں "نگاہ" کی تکرار سے ایک فضا بنتی ہے، اقبال باطن کی روشنی کے لیے نگاہ، نگاہ شوق اور نظر کے استعاروں کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔

"جبریل والیس" میں جب جبریل پوچھتے ہیں۔

ہمدم دیرینہ کیسا ہے جہانِ رنگ و بو
تو ابلیس، جہانِ رنگ و بو کو سوز و ساز و درو و داغ و جستجو و آرزو میں تبدیل کر دیتا ہے۔ رنگ و بو کی دنیا اس طرح بدل جاتی ہے، "معنی خیز بن جاتی ہے" وہ رنگ و بو پر مبنی نہیں کر سکا اس لیے کہ وہ اقبال کا المیہ کردار تھا۔ اقبال دراصل اس کے قائل ہیں:

خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا
ہاں جبریل میں داغ جگر کو چراغ بنانے کی بات کرتے ہیں اور "ستارے کے پیام" میں کہتے ہیں:

تو اے مسافر شبِ خود چراغ بن اپنا
کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی
اس شعر کی تصویریں بھی توجہ چاہتی ہیں:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمِ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

جیسے جیسے تجربے پیچیدہ اور تہ دار ہوتے گئے ہیں روشنی کے احساس میں تجریدیت۔ ABSTRAC
TION پیدا ہوتی گئی ہے۔ روشنی کا تجربہ مخلص صورتوں میں جلوہ گر ہوا ہے۔ ذوق و شوق اس تجربہ
لانہ صحرایہ نامہ، ابلیس و جبریل میں تجربوں میں روشنی کی تجریدیت موجود ہے، ہر اس قیمتی شعری تجربے
میں روشنی کی سیال صورت ہے جو تجریدیت کے پیکر میں ظہور پذیر ہوئی ہے، اچھی نظموں میں بھی یہ
بات ملتی ہے۔ لفظوں نے صورتیں بدل لی ہیں لیکن بسبب روشنی کے تجربوں کی تخلیق ہیں۔

اقبال نے تلمیخوں کو بھی اپنے شعری اظہار کا ذریعہ بنایا ہے، ان تلمیخوں میں کئی معنی خیز تلمیخیں روشنی سے وابستہ ہیں مثلاً:-

جلوہ طور و کلیم، آسمان فارس کے ستارے، چشم خلیل اور غروب آفتاب، آتش بزمود، والنجم صاحب مازان، شمعِ قمر، دستِ سفید، جلوہ آو، ان لطیفو، جمال زہرہ، چاہ بابل، شبِ معراج وغیرہ ان میں تلمیخیں ان کے بنیادی تصورات سے اس طرح جذب ہو گئی ہیں کہ ان کی کرنیں مختلف شعری تجربوں میں جذب ہو گئی ہیں۔ جلوہ طور و کلیم، جلوہ آو اور شبِ معراج "عشق جستجو اور آرزو، جلوہ لامکاں، خودی، نور الہی، آئینہ ادراک اور کائنات کے سفر کے تجربوں میں ان تلمیخوں کی روشنی پگھل گئی ہے۔

کلام اقبال میں ان جمالیاتی تصویروں کی امتیازی صفات تابناکی، حرارت، وسعت اور تہ دار ہیں۔ بصیرت اور حرارت کے پیکر روشنی کے، "آرچِ ناپ" کی متحرک اور فعال کیفیت کو سمجھاتے ہیں۔ اردو شاعری میں ذوق دیدہ وری اور روشن اور تابناک ذہنی تصویروں کی ایسی مثالیں نہیں ملتی ہیں۔ ان نوری پیکروں کے پیچھے حرکت کا احساس حد درجہ زندہ اور بیدار ہے۔

اقبال کی شاعری میں روشنی کی جمالیات کے ان پہلوؤں کو "ہندوستانی جمالیات" کی معنی خیز اصطلاح پرتی بجا سے سمجھے تو شعری تجربوں کی جمالیاتی کیفیتوں کا احساس ہوتا گہرا ہوگا۔

"پرتی بجا" کے معنی وہ وجدانی تجربے ہیں جو وزن اور "کائنات" کے گہرے رشتے سے جنم لیتے ہیں اور افضل اور عمدہ ترین SUPER EMINENT تجربوں کی صورت میں اختیار کر لیتے ہیں۔ حدیثوں کے باطنی تجربوں پر ان کی بنیاد ہوتی ہے اور جو روشنی بھی عطا کرتے ہیں۔ اور اس روشنی کو متحرک بھی بناتے ہیں۔ "ہندوستانی جمالیات" میں اسے "کوی پرتی بجا" بھی کہا گیا ہے بشیوک افضل ترین تخلیقی قوت کو "پار پرتی بجا" کا نام دیا گیا ہے یعنی اپنی ذات اور اپنے وجود کے اندر بیٹھ کر تمام اشیاء اور ساری کائنات کا تخلیقی اظہار یعنی خود اپنے وجود کا اظہار۔

اقبال کے تخیل اور ان کے اظہار کے سامنے ساری کائنات اور اس کے سارے نوری پیکر عریاں ہیں اور وہ زندہ اور جانے پہچانے لفظوں اور ان سے خلق کی ہوئی اصطلاحوں سے ان پیکروں اور علامتوں کو اپنی وجدانی کیفیتوں سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ پرتی بجا، میں عقل سے پرے ان شاعروں

کا احساس بھی شدید تر ہے جن سے تازگی اور پاکیزگی کے تصورات وابستہ ہیں اور جنہیں دہن " ایٹھر میڈیم " کے ذریعہ آہستہ آہستہ جانا اور پہچانتا اور محسوس کرتا ہے۔ خودی، عشق، جنوں، جستجو، آرزو وغیرہ کے تمام جمالیاتی تصورات کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ حرکت، گرمی، تابناکی، حرارت اور بصیرت کے تمام شعری تجربوں کے پیچھے صدیوں کے باطنی تجربے بھی ہیں اور شاعر کے افضل اور عمدہ ترین احساسات بھی۔

اقبال کے نوری پیکروں کا کردار " جذباتی " ہے، یہ اپنے اپنے طور پر خاص کیفیتوں کا اظہار کرتے ہیں اور ہم انہیں ان کی کیفیتوں کے ساتھ محسوس کرتے ہیں، تجربے میں شامل ہو کر ان تجربوں کی علامتیں بن کر ان کی حیثیت موسیقی کی ہروں کی ہو جاتی ہے، ایک تجربے کی جذباتی کیفیت دوسرے تجربے کی جذباتی کیفیت سے مختلف ہے۔ اقبال کی جمالیات میں القباس کے حسن کے ساتھ منفرد اظہاری کردار کو پہنچاتے ہوئے نوری پیکروں کی جذباتی کیفیتوں کو بھی پہچاننے کی ضرورت ہے۔

اقبال کے نغموں، ترکیبوں اور استعاروں میں نامحسوس طور پر اظہاری تبدیلی ہو جاتی بنظر ایک ہی قسم کے پیکر مختلف اشارے ملتے ہیں لیکن موسیقی کی ہروں کی طرح یہاں بھی اظہاری تبدیلی ہوتی ہے اور تاثرات مختلف ہوتے ہیں اس لیے جانے پہچانے پیکر خود کو جتنا خاموش اور منجمد ظاہر کریں اور یہ بتائیں کہ وہ تو عام خاموش پیکر ہیں۔ وہ خاموش اور منجمد نہیں ہوتے، شعری تجربوں کے آہنگ سے اکثر ان کی صورت بنظر بدلتی نظر نہیں آتی لیکن ان کی اظہاری صورت کے تاثرات بدل جاتے ہیں اس لیے انہیں ترسیل کا شعری اور تصویری ذریعہ سمجھتے وقت محتاط رہنے کی ضرورت ہے ورنہ ہم جمالیاتی بصیرت اور جمالیاتی مسرت اور آسودگی حاصل کرنے میں زیادہ خوش نصیب نہ ہونگے۔ اقبال کے ایسے شعری تجربوں سے اپنے عزیز اور محبوب پیکروں سے ایک بار پھر ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہوتا ہے اور اس طرح ان سے وابستہ بہت سی یادوں اور تجربوں کے ساتھ شاعر کے جذباتی تخیل اور حسی تجربوں سے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے اور یہ اقبال کا کارنامہ ہے۔

اقبال کے تمام بنیادی پیکروں مثلاً چاند، ستارے، آسمان، آفتاب، صبح، برقی دیریا، چشمہ، سمندر وغیرہ قدیم انسان کے ذہنی پیکروں کی طرح جانے پہچانے ہیں۔ اجتماعی لاشعور میں یہ جانے کتنے تجربوں کی علامتیں ہیں۔ یہ قدیم ترین حسی پیکر ہیں۔ ان پیکروں کا تعلق " افانوسی مذہبی رجحان " یعنی

قبائلی زندگی کے اس رجحان سے بھی گہرا ہے جو ”مٹھ اور مذہب“ کا عطا کیا ہوا رجحان ہے۔ ”اقبال کی جمالیات“ میں ان تاب کار اور روشن پیکروں اور ان سے خلق کی ہوئی ترکیبوں اور ان کی شاعروں میں بنی ہوئی صورتوں سے قدیم ان کے ذہنی اور حتی پیکروں کی طرف بھی ذہن جاتا ہے جو میں مخصوص سیاروں، ستاروں اور درختوں کی اہمیت ہے جو اپنے تحرک کے باوجود ذہن میں ٹھہرے ہوئے جیسے ہوئے ہیں اور حیاتی بن گئے ہیں۔ اور قدیم قبائلی تجربوں کی طرف بھی جاتا ہے جن میں مٹھ اور مذہب کے عطا کیے ہوئے رجحان MYTHICO-RELIGIOUS ATTITUDE نے ایسے پیکروں کو بے حد محبوب رکھا ہے ان پیکروں میں ابھاد CONCRETION اور تحرک MOVEMENT دونوں کی کیفیتیں متاثر کرتی ہیں۔ ساتھ ہی ان کی حتی کیفیت مختلف جذبات کو بیدار کرتی ہے ان پیکروں سے جانے کتنے تاثرات، تصورات اور تجربات وابستہ ہیں ان کے سفر کے تجربوں کے جانے کتنے راز پنہاں یا ”مستری“ جانے کتنے مستے اور جانے کتنے موثر دردا نگیز اور مستر آمیز تاثرات جذب ہیں، تصوف اور طریق معرفت کے پاکیزہ اور پیچیدہ حتی اور جذباتی، فکری اور وجدانی تصورات اور تجربات کا بھی ان سے گہرا با معنی رشتہ ہے۔ پوشیدہ معاملات کے تعبیر کنندگان MYSTAGOGUES کے بھی یہ محبوب پیکر رہے ہیں، یہ ’ایچ‘ حیرت انگیز ناقابل یقین مخفی اور پوشیدہ خلاؤں میں پنہاں حتی تاثرات کی ظہور پذیر صورتوں اور مینومینا PHENOMENA کی تصویریں ہیں۔ جذبہ اور احساس کی آمیزش اور ترکیب اور تخیل کے پراسرار عمل نے ان میں جانے کتنی جہتیں پیدا کی ہیں۔ یہ پیکر ذہنی اور جذباتی اسی وقت بنے ہیں جب ادراک نے انہیں معذور کر کے ”گیان“ بنادیا ہے۔

اور اقبال نے بھی اپنے احساس جمال سے انہیں گیان بنادیا ہے اور ہر پیکر نفی کیفیتوں کی وجہ سے اور زیادہ معنی خیز بن گیا ہے۔

اقبال کے کلام میں جمالیاتی پیکروں کی ایک صورت تو یہ ہے کہ وہ روشن، تابناک اور تاب کار کائناتی اور زمینی صورتوں کو دیکھتے ہیں، ان کا پورا شعور ان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے، ان روشن، تابناک، اور تاب کار کائناتی صورتوں کے اثرات ان پر ہوتے ہیں۔ ان سے ایک ذہنی فغان بنتی ہے۔ ان کے کلام میں ”ایچ“ کا شعور نمایاں ہوتا ہے، بانگ درا، میں ایسی کئی نظمیں ہیں جن میں جمالیاتی پیکروں کی یہ صورت موجود ہے، آفتاب، ستارے، ابر، کہنار اور مگن و غیرہ سے جہاں وہ مخاطب ہیں وہاں روشنی کے پیر۔

اسی انداز سے سامنے آئے ہیں، پیکروں سے ایک ذہنی رشتہ اور ایک جذباتی تعلق قائم ہے۔
 جمالیاتی پیکروں کی دوسری صورت یہ ہے کہ تابناک اور تاب کار صورتوں کی نیز لہریں آتی ہیں اور
 ان لہروں میں، سائیکی، انہیں بچھلتا ہوا محسوس کرتی ہے۔ ایک موجود صورت سے جانے کتنی صورتیں جنم
 لیتی ہیں، جمالیاتی بیداری یا جاگرتی ^{AESTHETIC AWARENESS} کی پہچان ہوتی ہے، اصل صورت قائم نہیں
 رہتی۔ سائر کے الفاظ میں ایسے ”موجود پیکر“ لامعنویت میں گم ہو جاتے ہیں اور ان کا ”ایچ“
 ہر لمحہ محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ ”ایچ“ اپنی ذات میں کچھ نہیں ہوتے، وہ شعور کی لہروں پر خود شعور کا
 حصہ بن جاتے ہیں، جو ”نہیں“ ہوتا اس کے پیکر یا ”ایچ“ کو شدت سے محسوس کرنا اور دیکھنا اور
 اپنے جمالیاتی تجربوں میں اسے سیال بنادینا اور اس حد تک کہ ”ایچ“ جو کچھ ظاہر کرے اس سے
 زیادہ جہتیں پیدا کرے یا اپنی ظاہری صورت سے زیادہ جہتوں کا احساس دلائے، معمولی کارنامہ نہیں ہے۔
 بال جبریل، ضرب کلیم، جاوید نامہ اور اسرارِ خودی میں ایسے روشن اور تابناک پیکر موجود ہیں،
 ہم انہیں جتنا دیکھیں اور جتنا محسوس کریں۔ یہ پیکر ہم سے سرگوشیاں کریں گے۔

”اقبال کی جمالیات“ میں جہاں روشنی کا احساس ”جمالیاتی جذبہ“ یا رُسن بن گیا ہے وہاں جمالیاتی
 شعری تجربہ بے حتمیتی ہو گیا ہے اور یہ احساس ”جمالیاتی جذبہ“ اسی وقت بنا ہے جب، خارجی کیفیت نے
 سائیکی، پر باطنی حیوانات سے ایک معنی خیز رشتہ قائم کیا ہے، جمالیاتی رجحان نے اپنے طور پر ”خارجی کیفیتوں“
 کا فنکارانہ انتخاب کیا ہے۔

ہندوستان میں علمائے جمالیات نے یہ کہا ہے کہ ”رُسن“ یا جمالیاتی جذبہ ”پہلے موجود نہیں ہوتا۔
 تخلیقی عمل میں پیدا ہوتا ہے اور پیکروں کی صورتیں اختیار کرتا ہے، حقیقی اور غیر حقیقی کے درمیان
 کی نئے جمالیاتی جذبے کی تخلیق ہوتی ہے اور جمالیاتی مسرت اور آسودگی عطا کرتی ہے، اس کا جمالیاتی
 آفاقی کردار متاثر کرتا ہے۔ ”رُسن“ بنایا نہیں جاتا شعور می طبع پر اس کی تخلیق نہیں ہوتی، خارج اور
 باطن کی پُراسرار آمیزش سے جنم لیتا ہے، یہ عام نفسیات کا موضوع نہیں ہے بلکہ جمالیاتی نفسیات کا موضوع ہے اس لیے
 تخلیقی عمل ہے لاشعوری میں پوشیدہ جمالیاتی تجربوں سے جب کسی خارجی کیفیت کا اثر قائم ہو جاتا ہے تو یہ کیفیت اپنی صورت
 میں موجود نہیں رہتی، پُراسرار داخلی عمل سے اس کی صورت جمالیاتی ہو جاتی ہے، حقیقی اور غیر حقیقی کے
 درمیان اس کے جمالیاتی آفاقی کردار کی پہچان ہوتی ہے، ایک سے زیادہ جذبے اپنے رنگوں کے ساتھ

گھل جاتے ہیں اور رس کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، آہنگ بدل جاتا ہے اور اسی پراسرار آہنگ سے ہمیں جمایاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

اقبال نے خوبصورت شعری تجربوں میں ”رس“ کی یہ کیفیت موجود ہے، ہندوستانی جمایات میں جن ”دس گنوں“ پر زور دیا گیا ہے ان میں کئی گن روشنی کے تجربوں میں ملتے ہیں، لفظوں کی مستحکم ترتیب، پیکروں کی جاگرتی، سادھی یعنی سی مٹری، عام لفظوں میں گہری معنویت، نرمی، مناسب آہنگ، لہجے کی فطری کیفیتیں، غنیمت و غضب سے آزادی، استعاروں اور پیکروں کی متحرک صورتیں، معنوی کیفیت سے فوراً ذہنی رشتہ قائم کرنے کی صلاحیت اور لفظوں کی آفاقی چمک دیک، ان کی نوری اور آتشیں کیفیت — ظاہر ہے اقبال کی وہ شاعری جو سچائی کا اظہار، متعلق، میں کرتی ہے، جمایاتی نقطہ نظر اور شاعری کی بہتر سچائیوں کے پیش نظر اہمیت نہیں رکھتی، وہی شاعری اہم ہے جو سچائی کا اظہار ”روشنی“ میں کرتی ہے!

شعراقبال کا علامتی پہلو

وہاب اشرفی

علامت کی اصطلاح تنازعہ فیہ رہی ہے۔ اس لیے قبل اس کے کہ میں اقبال کی شاعری کے علامتی پہلوؤں کو زیر بحث لاؤں، نہایت اختصار سے اس اصطلاح کے حدود متعین کر دینا چاہتا ہوں تاکہ میرے لیے اقبال کے مطالعہ کا ایک پس منظر بن سکے۔

علامت ایک ایسا طرز اظہار ہے جس میں تلازموں کے سہارے کسی شے کی نمود اس شے سے زیادہ یا اس سے مختلف ہوتی ہے۔ عمومی طور پر زیادہ یا مختلف کا وصف مادی تجسیم سے غیر مادی صورت کی تشکیل سے پیدا ہوتا ہے، لہذا ادبی علامت کسی پیکر (ANALOGY) کو کسی تصور یعنی سبجکٹ یا موضوع سے متحد کر دیتی ہے اور اکثر علامت مماثلت کی صورت یعنی انا لوجی کو سبجکٹ یعنی موضوع کا قائم مقام بنا دیتی ہے۔ اس لیے محض تکنیکی سہولت کے لیے علامت کو کبھی ادّعیٰ موضوع (PSEUDO SUBJECT) بھی کہا گیا ہے۔ مفہوم ظاہر ہے کہ علامت موضوع کی دنیا کی توسیع بھی کر دیتی ہے اور اسے سرے سے بدل بھی ڈالتی ہے۔ اس لحاظ سے علامتی طرز اظہار میں کوئی بات کہنے کی ایک روش ہوتی ہے اور اس کے مفہوم تک پہنچنے کی قطعی دوسری۔ یہیں تشبیہ اور استعارے سے علامت کی حدیں میسر ہو جاتی ہیں۔ تشبیہ اور استعارے میں مفہوم کے رشتے کی تلاش کی راہ مشابہت کی نوعیت سے نکلتی ہے، لیکن علامتی مفہوم تک رسائی کے لیے مشابہت کے رشتے ہی کافی نہیں ہیں بلکہ ادّعیٰ موضوع (PSEUDO SUBJECT) کے تلازمے بہتر راہ نما ہوتے ہیں، ظاہر ہے کہ جب

علامت کے مفہوم کی راہ مشابہت کے رشتے سے کم ہی نکلتی ہے بلکہ متعلقہ تلازمے ہی سے نکلتی ہے تو خود بخود یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ علامت میں مشابہے کا ردل کم ہے اور علم کا زیادہ۔ شمس الرحمن فاروقی نے یونگ کے متعلقہ نظریہ کی بابت لکھا ہے کہ اس کے خیال میں 'علامت شعوری ادراک کی ضد ہوتی ہے' لہذا مشابہے کی ضد ہوتی ہے، تو یہ نہیں لیکن پوری طرح شعور میں آجانے کے بعد اس کا کردار برقرار رہ سکتا ہے، اگرچہ اسے ہمیشہ خطرہ لاحق رہتا ہے کہ وہ تمثیل یعنی استعارہ بن جائے گی۔ علامت جسمانیاتی ہوتی ہے اس کا تعلق ذہن کے ان مسائل (PROCESSES) سے ہوتا ہے جو جسم میں بند رہتے ہیں، اس طرح علامت مشابہہ نہیں بلکہ علم ہوتی ہے، اس بیان میں ادھوری سچائی ہے۔ اس لیے کہ علامت کو مشابہے کے حلقے سے یکسر خارج نہیں کر سکتے۔ دراصل بعض نقاد یا مفکر EXTENDED METAPHOR کے علامت میں مبدل ہونے کا یقین نہیں کرتے۔ اس لیے علامت کو مشابہے کی نفی تصور کرتے ہیں۔ پھر وہ اسے شعوری ادراک کا بھی نتیجہ نہیں سمجھتے۔ حالانکہ تو یہی استعارے اور ایسے استعارے جن کی کسی فن کار کے یہاں تکرار ہوتی ہے، علامت تصور کیے جاتے ہیں۔ اس لیے کہ اگر ان کی تکرار آرکی ٹائپی نہیں ہے تو پھر کسی سطح کے شعوری ادراک کا ہی نتیجہ ہوگی۔ یونگ یہ سمجھتا ہے کہ، 'پوری طرح گرفت میں آجانے کے بعد اس (علامت) کا کردار برقرار رہ سکتا ہے۔' تو گویا یہ شعوری ادراک کی نہ تو ضد ہوئی اور نہ نفی۔ یہ ٹھیک ہے کہ علامت ایک استعارہ نہیں ہے، اس کا اپنا ایک مخصوص تصور ہے۔ لنوی معنی سے اس کا علاقہ نہیں۔ محمود ہاشمی نے غالب کے مرکب تمثالی پیکر کے حوالے سے علامت کے بارے میں ٹھیک ہی لکھا ہے کہ "غالب کے مرکب تمثالی پیکر نہ مجازی مفہوم کا تعین کرتے ہیں اور نہ سیاق و سباق کے پابند ہیں اور نہ کثرت استعمال سے فرسودہ ہوئے ہیں۔ چنانچہ انھیں محض استعارہ نہیں کہا جاسکتا، ان پیکروں کا اپنا آزادانہ وجود ہے اور ان کا مفہوم سیاق و سباق کے علاوہ لنوی مفہوم کا بھی پابند نہیں۔ یہ تمثالی پیکر دراصل ایسی استدلالی علامتیں ہیں جن میں ان کے تلازمات کی کوئی بنیادی صفت شامل ہے، ظاہر ہے کہ کوئی استعارہ، استعارہ ہونے کے باوجود علامت ہو سکتا ہے لیکن اس سے نہ یہ مفہوم نکلتا ہے کہ تمام استعارے علامت ہیں

اور نہ یہ کہ استعارہ علامت کی ضد ہے اور نتیجے کے طور پر شعوری ادراک کی بھی ضد ہے۔ ہاں یہ درست ہے کہ علامت نیچر کے خلاف آئینہ ہے۔ اس لیے شبہ ہوتا ہے کہ شعوری ادراک سے اس کا کوئی رشتہ نہیں۔ حالانکہ اس فعل کی انجام دہی میں شعوری ادراک کس حد تک دخل ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے، محسوس کرنے کی بات ہے۔ بعض علامتیں تکرار کے باعث چھوٹے فن کاروں کے یہاں متعینہ لغوی مفہوم کے نزدیک اگر اپنی علاقیت کھودیتی ہیں لیکن بڑے فن کاروں کے یہاں ایک خاص پہنچ کے معنی پیدا کرنے کے باوجود یہ انتہائی پیچیدہ، مبہم اور پراسرار ہی رہتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا علامتی کردار تکرار ہی کی وجہ سے نمایاں ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں علامت کی پہچان کسی لفظ کی تکرار بھی ہے۔ شرط یہ ہے کہ وہ تخلیقی عمل سے گزرا ہو اور اپنی غیر معمولی کثیر المعنویت کے باوجود کسی مخصوص مرکزی مفہوم کی طرف ذہن کو مائل کرتا ہو لیکن وہیں FDX نہ کر دیتا ہو۔ اس لحاظ سے علامتی نظم کی پوری ساخت PSEUDO SUBJECT کی حامل ہوتی ہے جو اپنی پیچیدگی اور ابہام کے باعث اپنے اندر معنی کا ایک سیلاب رکھتی ہے اور ایک خاص تصور کی طرف قاری کا ذہن بھی منتقل کرتی ہے۔

علامت کے اس مخصوص تصور کے پس منظر میں اگر میں یہ کہوں کہ اقبال کی کوئی نظم کلی طور پر علامتی نہیں ہے تو چونکنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس لیے کہ ان میں نامیاتی تکمیل، خوبصورت استعاراتی نظام اور غیر معمولی قوتِ حاستہ کے حامل پیکروں کے باوجود وہ سریت اور ابہام نہیں جو علامتی نظموں کو معنی کے ایک سیلاب کی زد میں لاکھڑا کرتا ہے۔ دراصل اقبال کی شاعری کے لفظی ڈھانچے میں استعارے یا علامتی استعارے اتنی کثرت سے ملتے ہیں کہ ہم ایسے استعارے یا علامتی استعارے پر مبنی نظموں کو علامتی کہہ دیتے ہیں۔ حالاں کہ علامت پسندی اور چیز ہے اور علامت نگاری اور علامہ اقبال علامت پسند ہیں لیکن وہ بودیزم، مارے یا ورکن کی طرح علامت نگار نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کا ایک بڑا حصہ بعض مخصوص ذاتی علامت کے استعمال کے باوجود سریت اور ابہام سے کوسوں دور ہے۔ فرانس کے متذکرہ علامت نگار شعر کو تو الگ ہی رکھیے، میں سمجھتا ہوں کہ اقبال کی کوئی نظم

بلیک کے دی ٹائیگر، جتنی بھی مبہم نہیں۔ ان امور کا یہ مطلب نہیں کہ میں بود لیر، مارے، ورلن یا بلیک کے مقابلے میں اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو کمتر ثابت کر رہا ہوں، میرا مقصد صرف اتنا ہے علامتی استعاروں یا علامتوں کے استعمال کے باوجود اقبال کی نظمیں کلیتاً علامتی نہیں ہیں۔ اس کی بعض وجہیں بہت نمایاں ہیں۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ اقبال کی نظموں میں مشاہدے کا ردِ زیادہ ہے اور علم کا کم۔ حالانکہ علامت کے باب میں صورت حال بالکل برعکس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ اقبال کی اکثر نظموں یعنی علامتی استعارے پر مبنی نظموں کی تفہیم مشابہت کے پہلوؤں پر نظر رکھنے سے ممکن ہے۔ جبکہ علامتی نظموں میں یہ سبکی مشابہتیں اکثر معنی تک پہنچنے میں رخنہ بن جاتی ہیں۔ آخری سبب یہ ہے کہ اقبال کی نظموں میں مجازی مفہوم کا بھی تعین ممکن ہے اور ایسا مفہوم سیاق و سباق کا مرہون منت ہوتا ہے۔ اتنا ہی نہیں ایسے مجازی مفہوم میں بھی ایک طرح کی

FDXIT۲ ہے، جو علامتی کردار کی نفی کرتی ہے۔

اقبال کے یہاں علامتی نظمیں تو نہیں ہیں لیکن ان کی شاعری کا نظام استعارے، علامتی استعارے اور علامتی پیکروں سے مرتب ہوتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ ساری کی ساری چیزیں ایک واضح تخلیقی رویہ کا پتہ دیتی ہیں لیکن اس کے باوجود اقبال کے افکار معینہ دھاروں پر رواں دواں ہیں۔ ایسے میں ان کی غرض نظموں کو بے سمتی سے ہم کنار کرنا نہیں ہے۔ نہ ان پر اہام کا دبیز پردہ ڈالنا ہے بلکہ ان علامت سے معینہ افکار کی وضاحت مقصود ہے۔ گویا وہ فرانسیسی اور انگریزی علامت نگاروں سے قطعی الگ بو طیتا کی تشکیل کرتے ہیں۔ میں اپنے موقف کی وضاحت کے لیے ان کی نظم 'جگنو' کی طرف آپ کی توجہ منعطف کرنا چاہتا ہوں۔ پہلے کا شانہ چمن میں جگنو کی روشنی کا ذکر کیا گیا ہے۔ پھر سات اشعار میں مماثلت کے کئی پہلو تلاش کیے گئے ہیں۔ پھولوں کی انجمن میں شمع جل رہی ہے یا آسمان سے اڑ کر کوئی ستارہ آیا ہے، یا مہتاب کی کرن میں جان پڑ گئی ہے یا شب کی سلطنت میں دن کا سفیر آیا ہے، یا مہتاب کی قبا کا کوئی تکرہ گرا ہے یا سورج کے پیرہن کا ذرہ ہے یا حسنِ قدیم کی ایک پوشیدہ جھلک ہے وغیرہ وغیرہ۔ جگنو کو دوسری چمک دار چیزوں کے شانہ بہ شانہ کھڑا کیا

گیا ہے اور مفہوم یہ نکالا جاتا ہے کہ قدرت نے ہر چیز کو اس دنیا میں دلبری دی ہے اور ہر شے میں
 خاموشی ازل پہنا ہے۔ اس نظم میں اچھا خاصا استعاراتی نظام ہے۔ جگنو کا لفظ ایک علامت
 بھی بن گیا ہے لیکن نظم کسی طرح علامتی نہیں ہے۔ مفہوم کی دنیا پھیلتی نہیں ہے بلکہ اختتام پر خاصی
 سکڑ جاتی ہے۔ اس کے باوجود اس نظم میں علامتی الفاظ موجود ہیں۔ اس طرح 'کلیات اقبال'
 اردو کی حد تک دیکھ جائیے، کم از کم سات جگہوں پر 'جگنو' لے گا لیکن ہر جگہ یہ ایک روشنی کا
 استعارہ اور بصری پیکر ہے۔ لیکن اس سے متعلق کوئی نظم علامتی نہیں۔ غرض کہ اقبال کی شاعری
 کی ساری بحث علامتی استعاروں کی بحث ہے، علامتی شاعری کی نہیں۔ جب یہ نکتہ واضح
 ہو جاتا ہے تو پھر ایسے علامتی استعاروں اور علامتی پیکروں کی تلاش بھی آسان ہو جاتی ہے
 اور ان کی تفہیم کا تفسیر بھی حل ہو جاتا ہے۔

جن بنیادی علامتوں پر اقبال کی شاعری کھڑی ہے وہ از خود ذہن میں آ جاتے ہیں۔ مثلاً
 ابلیس، آفتاب یا خورشید، بت یا بت کدہ، برہمن، بلبل، تقدیر، قمر یا چاند، دل، شاہین یا شہباز،
 شمشیر یا تلوار، شمع، عشق، فردوس، فقر، کافر، مومن، خودی و بے خودی وغیرہ۔ اقبال کے
 کلام میں یہ الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں اور بے حد شعوری طور پر وہ ان الفاظ کو
 وسیع معنی میں استعمال کرتے رہے ہیں اور اس ذوق و شوق سے کرتے رہے ہیں کہ ان پر
 کتابیں لکھی جاسکتی ہیں۔

اقبال نے اپنے افکار و آرا کی وضاحت کے لیے پرندوں سے بڑا کام لیا ہے۔ ان کے اردو
 کلیات میں جو پرندے علامت بن کر ابھرے ہیں وہ یہ ہیں: بلبل، چکور، زاغ، شاہین، عقاب،
 بکوتر، کرگس اور مرغ۔ ان پرندوں کو ان کے اوصاف کے اعتبار سے مختلف خانوں میں تقسیم
 کیا جاسکتا ہے لیکن اقبال کے یہاں ان کو مثبت یا منفی علامت ہی کے طور پر پیش کیا گیا
 ہے۔ مثلاً بلبل اور شاہین میں بلبل اردو اور فارسی شاعری کا ایک روایتی اشارہ ہے،
 گل سے اس کی عاشقی معروف ہے۔ اس کی نغمہ خوانی و نوحہ خوانی بھی، ظاہر ہے کہ اقبال
 کے حرکت و عمل کے پیغام میں اس کا کردار مثبت ہو ہی نہیں سکتا۔ مثلاً دلیم کو پر سے ماخوذ
 نظم 'ہمدردی' میں:

ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا ببل تھا کوئی اُداس بیٹھا
 کہتا تھا رات سر پر آئی اُڑنے چگنے میں دن گزرا
 پہنچوں کس طرح آشیاں تک ہر چیز پہ چھا گیا اندھیرا
 سُن کے ببل کی آہ دزاری جگنو کوئی پاس ہی سے بولا
 حاضر ہوں مدد کو جان و دل سے کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا
 آپ نے محسوس کیا کہ ببل کتنا بے بضاعت ٹھہرتا ہے، اسی طرح نظم 'ایک آرزو' میں ہے:

مانوس اس قدر ہو صورت سے میری ببل
 ننھے سے دل میں اس کے کھسکا نہ کچھ مرا ہو

غرض کہ گل کا پرانا عاشق ببل ہر چند کہ روایتی ہے، اقبال کے یہاں بے عملی کا واضح پیکر بن کر ابھرا ہے۔ اس کے نقوش اور بھی اُجاگر ہو جاتے ہیں جب ہماری نگاہیں 'خفگانِ خاک سے استفسار' 'گل پر مردہ'، 'پیامِ صبح' وغیرہ پر پڑتی ہیں۔ اس کے برخلاف شاہین یا شہباز کی علامتیں ہیں۔ شاہین کی صحرانوردی، آشیانے کی تعمیر سے بے نیازی، اس کا مسلک فقرِ غمور، اس کی تیزی و بلند پروازی، مردہ شکار اور دوسرے کے مارے ہوئے شکار سے اس کا پرہیز، صحرا و دریا سے پرے اس کی اُڑان، اپنی دنیا کی آپ تعمیر کرنے کا ولولہ، اس کی آزادی و قوت و شوکت وغیرہ ایسی صفات ہیں جو متحرک اور فعال اور بامعنی زندگی کی بہترین علامت ہو سکتے ہیں، یہاں مجھے اقبال کی ایک نظم 'ماہی و شاہین' یاد آ رہی ہے۔ ماہی بچہ کو شکایت ہے کہ دریا میں خوفناک مگر مچھ ہیں، لیکن وہ مجبور ہے دریا سے نکل بھی نہیں سکتا اس لیے کہ دریا کی لہریں:

بیروں نہ تو اں رفت نہ موجِ تہر گیش

بالائے برماست تہر پاست، ہر جاست

لیکن شاہین کے بچے کا جواب ہے:

بگذر ز سر آب، و پنہائے ہوا ساز

ایں نکتہ نہ بیند مگر آں دیدہ کہ میناست

کمزوری اور قوت کی یہ دو علامتیں ایک دوسرے کے لیے متضاد (CONTRASTIVE) بن جاتی ہیں اور ایک دوسرے کی صفات کا آئینہ بھی، یہی شاہین کی علامت جب کھپلتی ہے تو مومن، مرد مومن اور مرد کامل سے لے کر خودی تک کا سفر طے کر لیتی ہے۔ جن سے اقبال کے نقادوں نے تفصیلی بحث کی ہے۔

اقبال کے یہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اردو شاعری کی روایت کا اٹوٹ حصہ ہیں، جو اوقات گھس پٹ گئے ہیں اور گھس پٹ کر محاورے کی صف میں چلے گئے ہیں، لیکن بڑا فن کار ایسے الفاظ میں بھی نئی روح پھونکتا ہے اور ان کو زندگی کی نئی تپ و تاب بخش دیتا ہے۔ میں یہاں طوالت کے خوف سے چند مثالوں پر ہی اکتفا کروں گا۔ الفاظ ساحل اور موج نیز موتی اور شبنم اردو شاعری میں اتنی کثرت سے استعمال ہوئے ہیں کہ ان کے معنی کا درجہ حرارت سکر کر صفر تک پہنچ چکا ہے۔ اکثر شعرا انھیں عسائاً استعمال کرتے ہیں اس لیے ان میں کوئی علامتی و صفت پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن اقبال نے ان روایتی اور گھس پٹے الفاظ میں نئی معنویت بخش دی ہے۔ مثلاً ساحل کا روایتی اور علامتی مفہوم یہ رہا ہے کہ یہ منزل مقصود ہے، آرام اور اطمینان کی جگہ ہے جہاں کوئی خطرہ نہیں اور موج دراصل مصیبت ہے، بلا ہے اور خطرے کا نشان ہے اور روایتی ترجیح موج کے مقابلے میں ساحل کو ہے لیکن اقبال کی حرکت و عمل کی تعلیم ساحل کو رد کرتی ہے اور موج کو گلے لگاتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح شاہین بچے کی زبان سے کہلوا یا گیا ہے عا ایل نکیۃ نہ بیند گر آں دیدہ کہ بنیاست۔ بہر حال ساحل اور موج کی گفتگو سنئے :

ساحل	افتادہ گفت	من کہ بے زیتم
ہیچ نہ معلوم شد	آہ کہ من کیستم	
موج خود ز رفتہ	تیز خرامیدہ گفت	
ہستم اگر می روم	گر نہ روم نیستم	

اسی طرح موتی اور شبنم کے معاملے میں اقبال کے یہاں ترجیح شبنم کو ہے اور وجہ ترجیح ظاہر ہے۔ شبنم اپنی ذات کی نگراں اور خودی کی محافظ بھی ہے۔ اس لیے کہ آسمان سے نیچے

اُترنے کے لیے وہ آمادہ نہیں، نہ ہی سمندر میں جا کر موتی بننے کی اُسے آرزو ہے۔ اس لیے کہ وہ اپنے جوہرِ خاص میں تبدیلی نہیں چاہتی۔ لہذا پانی کی بوند کی شکل میں اسے رہنا پسند ہے اور لالے پر ٹپکنا؛

من عیش ہم آغوشی دریا نہ کشیدم
آں بادہ کہ آں خویش رباید نہ چشیدم
از خود نہ امیدم

ز آفاق بریدم بر لالہ چکیدم

گویا یہاں ساحل اور موج، موتی اور شبنم اسٹاک کے الفاظ ہوتے ہوئے نئی علامتی شگفتگی سے ہمکنار ہیں اور زندگی کے نصب العین کے وسیع پس منظر کے ترجمان۔ اقبال کی تمام تر علامتی کیفیات کو مثبت یا منفی خانے ہی میں رکھ کر سمجھا جاسکتا ہے۔ اس لیے کہ وہ اپنی فکر کی وضاحت اور ترسیل کی تمام علامتوں اور ان کے تلازموں کو مثبت اور منفی اوصاف سے بہرہ ور کر دیتے ہیں۔ دراصل اقبال کے یہاں تمام کی تمام علامتیں کچھ بے حد معدودت علامتیں بھی مثلاً عشق، عقل، دل، تقدیر وغیرہ تیز شعوری ادراک کا نتیجہ ہیں۔ اس حد تک کہ انھیں نیچر کے خلاف آئینہ منصور کیا ہی نہیں جاسکتا۔ ہاں ان میں گہری معنویت ضرور ہے اور تکرار استعمال کے باعث ان کے مفہوم تک رسائی آسانی سے ممکن ہے۔ اگر یہ علامتیں اتنی سیال (FLUID) ہوتیں کہ موسیقی اور تکرار کے باوجود اور معنی کے مرکزی تصور کی طرف پرواز کے بعد بھی مبہم ہی رہتیں تو پھر ان کا رشتہ فرانسیسی یا انگریزی علامت نگاروں سے جوڑا جاسکتا تھا لیکن اقبال نے نہ اس کی ضرورت محسوس کی اور نہ شاعری کے بارے میں ان کا موقف اس بات کی اجازت دے سکتا تھا۔

میرے خیال میں اقبال کے علامتی نظام کو یعنی استعاروں، علامتی استعاروں اور تمثیلی پیکروں کو ان کے فکری محور کے آئینہ ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ اگر ان کی نظموں میں فرانسیسی علامت نگاروں کی سریت، پیچیدگی، ابہام اور معنی کی بے سمتی، وسعت اور لامحدودیت تلاش کی جائے گی تو بایوسی ہوگی اور اقبال کے مطالعہ کا ایک گمراہ کن رُخ سامنے آئے گا۔

اقبال کی غزل

شمیم حنفی

اقبال کے ذخیرہ سخن میں، ایک صنف کی حیثیت سے غزل کا مقام ثانوی ہے۔ اُن کے پہلے اردو مجموعے میں ایک سو سولہ نظموں کے ساتھ کل ستائیس غزلیں شامل ہیں۔ پھر کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ غزل کا آئیدب مسلسل اقبال کا تعاقب کرتا رہا۔ اس صورت حال کا اطلاق اقبالی سے پہلے اور بعد کے متعدد ممتاز نظم گو یوں پر کیا جاسکتا ہے۔ اقبال نے اپنا تمام تخلیقی سفر غزل کے سائے میں طے کیا۔ یوں اقبالی دور کی نظموں اور غزلوں پر ایک وقت نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ غزلوں میں تقلید کا رنگ عیب کی حد تک نمایاں ہے جب کہ نظمیں اقبال کی خلاقی اور فن کارانہ انفرادیت کا ایک واضح نقش اچھارتی ہیں اور اُن کے بنیادی شاعرانہ جوہر کا پتہ دیتی ہیں، اس حقیقت کے باوجود کہ کم و بیش ہر نظم گئے آچٹنے میں غزل کا مخصوص سایہ مرتش نظر آتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ بحیثیت صنف غزل شعر کی دوسری اصناف پر کسی ترجیح کی مستحق ہے یا یہ کہ غزل کا عمومی آہنگ دوسری اصناف کے لیے کسی ناگزیر ریت کا حامل ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ غزل کے معاشرتی حوالے نے اسے ہماری زندگی اور اردو کی شعری روایت میں جو جگہ دی تھی اُس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل کے ظلم سے شعوری گریز کی کوششوں کے بعد بھی اکثر نظم گو خود کو اُس سے محفوظ نہ رکھ سکے۔ اس ظلم کا شکار اقبال بھی ہیں۔

اقبال کی بیشتر نظمیں غزل کے آہنگ، اس کی داخلی اور خارجی کیفیت ہی کا ایک رخ سامنے لاتی ہیں۔ عام غزل گو یوں کے برعکس اقبال نہ تو ریزہ خیال تھے نہ محض مستعار تجربوں پر قانع۔ وہ اپنے تمام پیش روں اور معاصرین سے زیادہ باخبر ذہن رکھتے تھے اور اُن سب سے زیادہ مسلسل اور مربوط طریقے سے سوچ سکتے تھے کہ ایک مرتب نظام اقدار اور اسلوبِ زیست میں اُن کا یقین تھا، موت اور زندگی اور

زمانے کے الجھے ہوئے مسائل پر سوچتے رہنا ان کا مشغلہ بھی تھا اور ایک باخابطہ ریاضت اور تربیت کا برسبھی۔ اپنی تخلیقی استعداد پر انھوں نے جو تہذیبی اور سماجی ذمے داریاں عاید کر لی تھیں اُس کے پیش نظر ان کی فکر کا ایک فلسفیانہ ترقیب پا جانا فطری تھا۔ ہر اچھے شاعر کی طرح اقبال کی حیثیت دھیان کی آتی جاتی لہروں کے ساتھ پیچیدہ اور گاہے متضاد سمتوں میں بھی سفر کرتی ہے۔ پھر مزاج کی نوعیت کے اعتبار سے وہ کتنے ہی شکستہ رہے ہوں، شاعری میں اپنے لقب العین کے دباؤ اور شاید حرم اثبات پسندوں سے متاثر ہونے کی وجہ سے وہ بالآخر آمیز حد تک سنجیدہ تھے اور ان کا احساس گہیر مقام سے گرا بنا رہتا تھا۔ اسی لیے ابتدائی دور میں اکبر سے متاثر ہونے کے باوجود ان کی ذہانت، خوش طبعی کے باب میں اکبر کے ایک خام تبحر سے آگے نہیں جاتی۔ ان کے مزاج کی حس بالعموم سنجیدگی سے بوجھل دکھائی دیتی ہے اور رمز، فقرے بازی نیز ایجاز بیان پر گردنت کی کمزوری کے باعث ناکام رہ جاتی ہے۔ اپنے عہد کے تہذیبی تعادات اور بے ڈھنگے پن سے ان کی آگہی اکبر سے کہیں زیادہ وسیع، بسیط اور گہری تھی مگر تخلیقی تشویقات پر ان کے فکر کی نو پذیر اور مسلسل پھیلتی ہوئی فضا کا تسلط بہت مضبوط تھا، اسی طرح داغ سے تلمذ بھی اقبال کی ادبی زندگی کے بس ایک واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ سلسلہ بھی اکبر کی تقلید کی طرح بہت جلد ختم ہو گیا کہ داغ اور اقبال دونوں کے راستے الگ تھے۔ اور دونوں اپنی اپنی جگہ مجبور تھے۔ ویسے داغ نے اپنے شاگردوں کی صف میں اقبال کی شمولیت کو اپنے لیے ہمیشہ باعث فخر جانا اور اقبال نے بھی داغ کے مرثیے میں اس لیے پر تاسف کا اظہار کیا کہ اب مضمون کی باریکیاں یا فکر مکہ آرا کی پیاسیاں دکھانے والے جن میں بلبل شیراز بھی ہوں گے اور صاحب اعجاز بھی، آتے رہیں گے لیکن داغ کی طرح عشق کی تصویریں کون کھینچے گا۔ داغ کے تمام شاگرد حنفیہ مراتب کے اس درجہ کے قائل تھے کہ کوئی بھی استاد کے حد کمال تک پہنچنے کی جسارت نہ کر سکا۔ اقبال نے بھی ایک الگ راہ نکال لی۔ اولین ادوار میں ہی غزل کے مقابلے میں نظم پر ان کی توجہ سبقت لے گئی اور دوسری طرف ان کی نظم بلکہ پوری تخلیقی شخصیت پر خود اقبال کے قول کے مطابق ہیکل، گیسٹے اور ورڈز ورٹھ کے علاوہ اردو اور فارسی غزل کے جن اکابر نے اثر ڈالا

لے مجھے اعتراف ہے کہ میں نے ہیکل، گیسٹے، غالب اور بیدل اور ورڈز ورٹھ سے بہت کچھ اٹھ لیا ہے۔
(دہاتی اگلے صفحہ پر)

ان میں حافظ، بیدل اور غالب کے نام تو روشن ہیں۔ داغ کا کہیں نشان بھی نہیں ملتا۔
 داغ اور غالب کے سلسلے میں رویے کا یہ فرق محض وقتی اور جذباتی ابال کا نتیجہ نہیں۔ اس کی تہہ
 میں اقبال کے اصل شعری کردار کا رعب پوشیدہ ہے، اقبال کی فکر ایک مسلسل تعمیر کے نل سے گذرتی ہے
 فلسفیانہ افکار کو انھوں نے جس لگن کے ساتھ شعر کے قالب میں ڈھالا اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ
 بیک وقت ایک فنکار کے اضطراب، ذوقِ جمال، تجسس اور معجزہ کاری سے بھی متصف تھے اور ایک
 مہمار کا ضبط، توازن اور شعور بھی رکھتے تھے تخلیق اور تعمیر کے ان دو زایوں میں اقبال نے مفاہمت
 یوں ڈھونڈی کہ باضابطہ فلسفوں سے زیادہ ایسے افکار کے قریب گئے جن کے تجزیے اور طریق کار میں
 وجدان اور تخیل کی مداخلت کسی انتشار کا سبب نہیں بن سکتی تھی۔ ایک ساتھ وہ شاعر اور مفکر اور ایک
 مذہبی انسان نے حقوق ادا کرتے رہے ان کے سب سے زیادہ پسندیدہ مفکروں میں نطشہ اور برگ آں
 نرے فلسفی نہیں تھے، اور بڑی حد تک اقبال سے ان کا رشتہ اپنے امتیازات کے باوصف دو شاعروں کا
 باہمی رشتہ تھا، ہیکل کا فلسفہ انھیں رزمیہ شعرِ منشور کی مثال نظر آیا اور نطشہ کی طرح اپنی تحریروں میں
 اقبال اپنے پورے وجود کو سمورنے کے متمنی ہوئے۔ وہ تمام مسائل جنہوں نے اقبال کے شعری کردار کی
 تشکیل میں حصہ لیا یا ان کی تخلیقی حس کے محرک بنے، اقبال کے لیے صرف ذہنی مسائل نہیں تھے۔
 اس مضمون کے حدود میں اقبال کے افکار کی بحث محض ضمنی ہے۔ ان معروضات
 سے مقصود اس امر کی طرف اشارہ تھا کہ اقبال اپنے متین اور تربیت یافتہ ذہن کے ساتھ طبعاً
 نظم گوئی سے زیادہ مناسبت رکھتے تھے۔ ان کے شاعرانہ وزن اور تہذیبی مقصد کے پیش نظر نظم
 ہی کا پیرایہ ان کے لیے زیادہ موزوں تھا کہ حالی کی طرح اقبال بھی ملت اسلامیہ کی پوری تاریخ اور
 اپنے سامعین کے حوالے سے شعر کہنے پر خود کو مجبور یا تے تھے۔ لیکن اردو اور فارسی کی غزلیہ روایت
 کے اثرات ان پر اتنے مستحکم تھے کہ نظم کے پیرائے میں بھی وہ غزل یا کبھی کبھی متفرق اشعار کہتے رہے اور

(بقیہ ماحشیہ صفحہ ۲)

اول الذکر دونوں شاعروں نے مجھے اشیاء کے باطن تک پہنچنے میں مدد دی تیسرے اور چوتھے نے یہ سکھایا کہ شاعروں کے
 غیر لکی تصورات کو جذب کرنے کے بعد بھی جذبہ و انجھار کی مشرت کو کس طرح برقرار رکھا جاسکتا ہے۔ موصلاً ذکر کرنے نا کا طالب ملی
 میں مجھے دہریت سے بچا لیا۔ اقبال - ۲۔ ہیکل کا نظام فکر شعر منشور ہے۔ اقبال

دماغ کے سحر سے نکلنے کے بعد جس نوع کی غزلیں کہیں، انہیں کسی نہ کسی سلع پر اپنی نظم کے مجموعی تاثر آہنگ اور فضا کے دائرے میں پکھنچ لائے۔

اس صورت حال نے اقبال کی شاعری کے سلسلے میں ایک منحنی مسئلے کو راہ دی ہے۔ غزل اور نظم دونوں کے صنفی امتیازات کا سوال وہ اس طرح حل کرتے ہیں کہ روایتی مفہوم میں انہیں نہ تو غزل کا شاعر کہا جاسکتا ہے نہ نظم کی ترقی یافتہ منطق پر انہیں محض نظم گو کا نام دیا جاسکتا ہے۔ وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

دکھایا اوج خیالِ فلک نشیں میں نے	رہی حقیقتِ عالم کی جستجو مجھ کو
کیا قرار نہ زیرِ فلک کہیں میں نے	ما فرجِ تغیر پسند کچھ ایسا
کبھی بتوں کو بنایا حرم نشیں میں نے	نکا لاکھے سے پتھر کی نور تول کو کبھی
چھپایا نورِ ازل زیرِ آستین میں نے	کبھی میں ذوقِ تکلم میں طور پر پہنچا
— سرگزشتِ آدم	

— اور اس کے ساتھ یہ چار شعر بھی:

ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ	گلزارِ ہست بود نہ بیگانہ وار دیکھ
دم دے نہ جائے مستی ناپائدار دیکھ	آبا ہے اس جہان میں تو مثلِ شرار دیکھ
تو میرا شوق دیکھ، مرا انتظار دیکھ	مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں
ہر وہ گزیر میں نشِ کت پائے پار دیکھ	کھولی ہیں ذوقِ دید نے آنکھیں تری اگر

پہلے چار شعر اقبال کی ایک نظم کے ہیں، دوسرے ان کی ایک غزل کے۔ دونوں میں اشعار مسلسل ہیں اور فرداً فرداً مکمل ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے پہلے اور بعد کے شعر سے ایک معنوی ربط رکھتے ہیں۔ تجربے کی بنیادی وحدت نے ان سب کو ایک ڈور میں پرو رکھا ہے۔ پہلے چار شعروں میں الفاظ کا آہنگ، علام کا تاثر اور تعلیمات کی بلاغت سے جو فضا تشکیل پاتی ہے، وہ غزل کے لیے اجنبی نہیں۔ لیکن دونوں مثالوں میں اشعار اپنی داخلی اور خارجی ہیئت کے اعتبار سے یکساں ہیں، اور ان میں ایک کو نظم اور دوسرے کو غزل کا عنوان دینے یا ایک دوسرے سے مختلف کہنے کا کوئی جواز نہیں نکلتا۔ اس طرح اقبال کی بیشتر غزلیں یا تو ان کی نظم ہی کا قدرے نیم روشن روپ ہیں یا پھر نظمیں مسلسل اور قطعہ بند اشعار

کی ایک شکل۔ اقبال نے غزل کے رسمی علامت، استعاروں اور مرکبات کو نظم میں بھی ایک نئی سطح پر برتنے کی کوشش کی۔ غزل کو انھوں نے ”عشق بازی بازناں و سخناں بازناں“ کے حصار سے نکالا تو یوں کہ اپنی نظم و غزل دونوں میں عشق کو قوت حیات اور ”اُس کے معاملات کو خود اپنے آپ سے یاخذ اور بندے کے مابین مکالمے کی جہت دے دی۔ مئے باقی، خون کفن، قطرہ محال اندیش، خاطر امیدوار، شاہد ہر جائی اور کارِ فروبتہ جیسی ترکیبیں جو اقبال کی غزل اور نظم دونوں کے ایدیئم میں یکساں طور پر جذب ہو جاتی ہیں، اقبال تک فارسی کی کلاسیکی غزل ہی کے وسیلے سے پہنچی تھیں۔

”اردو میں اقبال کی تخلیقی زرخیزی کے اہم ترین دور کا اشاریہ بال جبریل ہے۔ بیات محض اتفاقی نہیں کہ اسی دور میں اسٹون نے سب سے زیادہ غزلیں کہیں۔ مسلسل غزلوں کی ترکیب پر مشتمل نظموں سے قطع نظر، اس مجموعے میں صرف غزلوں کی تعداد تہتر ہے۔“ ”بانگ درا“ کی چاند غزلوں مثلاً:

گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ	ۛ
کیا کہوں اپنے چمن میں سے جدا کیونکر ہوا	ۛ
خاہر کی آنکھ سے نہ متا شا کرے کوئی	ۛ
جنہیں میں ڈھونڈتا تھا آسمانوں میں زمینوں میں	ۛ
الہی عقلِ خجستہ پے کو ذرا سی دیوانگی سکھا دے	ۛ
زبان دیکھے گاجب مرے دل سے محشر اٹھے گانگلو کا	ۛ
چمک تیری عیاں، بجلی میں، آتش میں، شرارے میں	ۛ
نالہ ہے بلبلِ شوریدہ ترا خام ابھی	ۛ
کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آسباںِ مجاز میں	ۛ
گرچہ تو زندانی اسباب ہے	ۛ

میں اقبال نے غزل کے جس نئے ذائقے کا احساس دلایا تھا، بال جبریل کی غزلوں تک پہنچتے پہنچتے وہ ایک واضح شکل اختیار کر لیتا ہے چنانچہ اس دور کی غزلیں اکثر ان کی نظم کے فراج سے قریب ہیں۔ یہ دور اقبال کے فکری اور تخلیقی بلوغ کا دور ہے کہ اب اقبال اپنی ادبی روایت کے امکانات

کی تسخیر کے بعد بذاتِ خود شمر کی نئی روایت کا سرچشمہ بن چکے تھے۔ بالِ جبریل میں اکثریت غیر موقوف غزلوں کی ہے کہ مسلسل فکر کے آزادانہ اظہار کی جستجو اب ردیف کی دیوار کو بھی راستے سے ہٹا دینے کی غالب تھی۔ اب اقبال کی غزل اُس مفکرانہ آہنگ کو دریافت کر چکی تھی جس نے اپنی روایت کو ایک نئے موڑ تک پہنچایا۔ بالِ جبریل کی غزلوں پر مکالمے یا خود کلامی کا رنگ غالب ہے۔ نتیجتاً اب اُن کی غزل ڈرامے یا کہانی کی فضا کو اسیر کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اپنے تین اشعار میں اقبال نے شور کے نفسیاتی مراحل کا تعین اس طور پر کیا تھا کہ :

شاید اول شور خویشتن	خویش را دیدن بثور خویشتن
شاید ثانی شور دیگرے	خویش را دیدن بثور دیگرے
شاید ثالث شور ذاتِ حق	خویش را دیدن بثور ذاتِ حق

بالِ جبریل کی غزلوں میں وہ ان تینوں مراحل سے گزرتے ہیں۔ استعاروں سے زیادہ وہ وہ مجربات سے کام لیتے ہیں۔ داور استعارے دریافت کرتے بھی ہیں تو اس طرح اُن کی نوعیت شناختی نشانات کی ہوتی ہے جن کی حدود کا تعین مشکل نہیں، لیکن اقبال اپنے مکالماتی انداز کے ذریعے جس کا دوسرا سرا کہی خود اپنے باطن سے جا ملتا ہے، کبھی غیر خود سے اور کبھی خدا سے، مجرّد فکر کے پھیکے پن کے باوجود ایک تمثیل کا تاثر خلق کرتے ہیں۔ اس طرح اُن کا تمثیل استعارے سے عاری فضا کو کبھی ایک مشہود و موجود منظر کا رنگ بخشتا ہے اور ایک بظاہر منطقی اور فکری سرگرمی کو ظلم کے حیرت کدے کا وقوعہ بنا دیتا ہے۔ بادی النظر میں منی کی ایک محدود اور واحد مرکز سطح رکھنے کے باوجود یہ طریق کار اُن کے خیال کو محض منی کے فیصلوں کا پابند نہیں ہونے دیتا۔ میسنر افکار کے پیرسمہ پا سے اقبال کی تخلیقی شخصیت کو اس طریق کار نے بھی بچایا اور اُن کے تفکر کو اسرارِ یارض کی پیچیدگی سے ہمکنار کیا۔ یہی وجہ ہے کہ بالِ جبریل کی متعدد غزلوں کے بے استعارہ اور براہِ راست اشارے بھی تخیلی منطق کی گرفت میں پوری طرح نہیں آتے اور اقبال کے فکری تفاعل کے ساتھ ساتھ اُن کے وجدان کی ریاضت کا حاصل بھی بن جاتے ہیں۔ شعر بننے کے بعد اقبال کے افکار اُن کے تخیلی مسائل میں اس طور پر گھل جاتے ہیں کہ اُن افکار کا رسمی شور رکھنے والوں کے لیے بعض اوقات انہیں فکری حقیقت کے طور پر قبول کرنا یا اُن کے تضادات کے ممتے کو حل کرنا خاصا دشوار

ہو جاتا ہے۔ شاید اسی لیے شعر کے قاری کو اقبال نے منہ کیا تھا کہ شاعری میں منطقی سچائیوں کی تلاش محض بے سود ہے، اور اس سے یہ تقاضا کیا تھا کہ کسی شاعر کی عظمت کے ثبوت میں وہ اس کی تخلیقات سے ایسی ہی مثالیں نہ نکالے جنہیں وہ صرف سائنسی صداقتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ ان الفاظ میں کہ ”فن ایک مقدس فریب ہے“ یا یہ کہ ”ایک ریاضی دال مجبور ہے مگر شاعر ایک ہی مصرعے میں لامتناہیت کو مقید کر سکتا ہے“ اقبال نے شعر کی اسی حقیقت کی جانب اشارہ کیا تھا۔

اقبال کی غزل کا ایک اور اہم پہلو یہ ہے کہ اپنی پنجنگی کے موڑ پر اس نے ایک نئے اسانی تجربے کی حیثیت اختیار کر لی۔ بانگ درا کی ایک غزل کے دو شعر یوں ہیں:

اے مسلمان ہر گھڑی پیشِ نظر آیہ لا یُخْلِفُ الِیْعَاد رکھ

یہ سانِ العصر کا پیغام ہے اِنْ وَعَدَ اللّٰہُ حَقُّ یَا د رکھ

غزل کی زبان کا بندھاؤ کا تصور رکھنے والوں کے نزدیک یہ طرزِ سخن غالباً میوہ ہو گا۔ یہاں اس قسم کے شعر کی جمالیاتی قدر و قیمت کے سوال سے بحث نہیں، صرف یہ کرنا ہے کہ غزل کے خیال کی نزاکت کے شانہ بشانہ غزل کی زبان اور اس کے اسلوب کی نزاکت بھی ایک پامال۔ طاویرہ بن گئی تھی، ان موموں بندشوں سے چھٹکارا پانے کی کوشش اقبال نے اس طرح کی کہ اپنی نظم کے بغاوت منطقی اسلوب، اس کی عجی لے اس کے پُر جلال آہنگ اور فارسی نقاد کے پُر شکوہ نیز حکمانہ لہجے کو اپنی غزلوں میں بھی برتا۔ روایت ہے کہ لکھنؤ کے ایک بزرگ و پیارے صاحبِ رشید نے ان کا اردو کلام سننے کے بعد مطالبہ کیا کہ ”میاں اب اردو میں بھی کچھ سناؤ!“ ان بزرگ کے سامنے سلا فارسی آمین یا فارسی زدہ اردو کا سماج کہ اقبال تو اردو میں پنجابی تک کی آمیزش کے حامی تھے۔ اس امر کا تجزیہ صورتِیات کے علماء ہی بہتر طور پر کر سکتے ہیں کہ اقبال کی نظموں اور غزلوں کے صدی اشار جن کا خاتمہ بلند بانگ مصمتوں پر ہوتا ہے کہیں ان کی اسی آرزو مندری کا غیر ارادی اظہار تو نہیں تھے بانگ درا کی غزلوں میں محولہ بالا دو اشار کے استثنائے کے ساتھ عربی آمیز زبان یا فارسی کا آہنگ بس اس حد تک نمایاں ہے جسے اردو کی شعری روایت اپنی عادت کا جزو بنا کر قبولیت کی سند دے چکی تھی۔ بعد کی غزلوں میں اقبال نے اس حد کو بھی عبور کرنا چاہا۔ ان کی غیر مردت غزلوں میں: بندہ آزاد لذت ایجاد بادِ مراد اور زیاد یا کدو، من و تو اور خود رو، یا دیر پیوندی، آدابِ فرزندِی اور رازِ لودی

یالب ریز، پرویز، پرہیز اور ستیز یا شاہ بازی، تازی اور رازی، یا پازند، مانند، قند اور خورسند،
یا خوشی، بے نیسی اور ناخوش اندیشی، یازیر ویم، جم اور شکم، یاد قیق، طریق اور عہد عقیق، یا کزاری،
تاتاری اور زناری، یا صفت، ہفت، سبقت، تلف اور بانگ، لاسخت، یا فلک، الالاک، نالہ آتشک اور
خص و عاشک، یا خود آگاہی، بوئے استدالہی اور روباہی، یا رحیل، امیل، دلیل اور اسماعیل، یا غازی
تازی اور خارگدازی، یا کشف، ناماف اور اعراف جیسے قوافی، فارسی کی نسبتاً نامافوس تراکیب اور
قرآن کی آیات یا عربی مرکبات کا بے تکلفانہ استعمال، اردو غزل کی سرگزشت میں کم و بیش ایک انہونے
واقعہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ فلسفہ، تہذیب اور سماجی علوم کے مختلف شعبوں کی اصطلاحیں جو اقبال کی
فکر سے گزر کر ان کے شاعرانہ وجدان تک گئی تھیں، بال جبریل کی غزلوں میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں، اقبال
کی یہ کوشش غزل کے نقاد کے لیے ایک نیا مسئلہ ہے اور اس سے ایک نئی بو طیتا کی ترتیب کا تقاضا
کرتا ہے۔

اب رہی اقبال کی غزل کے فکری زاویوں اور اس کے عام فنی محاسن و معایب کی بحث تو اس
باب میں اقبال نے نظم اور غزل کے بیچ کوئی بڑا فرق روا نہیں رکھا، ہر بڑے شاعر کی طرح ان کی
نخلیتی شخصیت بھی اس کے غیر منقسم ہونے کا احساس دلاتی ہے۔

کُر کُر کُر

اقبال کی شعری تمثالیں

قاضی عبید الرحمن ہاشمی

اقبال کی شعری تمثالوں کو موضوع بحث بنانے سے قبل خود شعری تمثال پر ایک نظر ڈال لینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ شعری تمثال سے ہمارا ذہن بالعموم اُن ذہنی تصویروں تک جاتا ہے جو شاعری سے برآمد ہوتی ہیں۔ یہ تصویریں حسی بھی ہوتی ہیں اور خیالی بھی۔ ان کے وسیلے سے زندگی کے بعض نایاب جلوے اپنے محاکاتی آب و رنگ کے ساتھ نظروں میں پھر جاتے ہیں۔ اس کا اپنا ایک لطف ہے۔ لیکن جو شاعری بہت دیر تک انھیں رنگین تیلیوں کا تعاقب کرتی رہتی ہے وہ بہت جلد خود بھی تھک جاتی ہے اور اپنے قاری کو بھی تھکا دیتی ہے۔ شاعری کا کام بہر حال بصیرت کی تخلیق ہے اور تمثال اس مقصد کے لیے کارآمد ہو سکتی ہے۔ البتہ اس عظیم مقصد کا حصول مرئی تمثالوں کے بجائے صرف علامتی تمثالوں سے ممکن ہے۔ شاعری میں تمثالوں کا استعمال جن طریقوں سے کیا جاتا ہے ان کی تفریق کا ایک طریقہ یہ ہے کہ ہم واہمہ، تخیل اور بصیرت میں فرق کریں۔ اس کی وضاحت راہن اسکیلٹن (ROBIN SKELTON) کے نظریے سے طبیعات کے اس اصول کے تحت کی جاسکتی ہے۔ جس میں پانچ چھ آئینے مختلف زاویوں پر ایک دوسرے کے مقابل رکھ دیے جاتے ہیں اور ان کے درمیان بہت سی پینیں میز پر گاڑ دی جاتی ہیں، اس طرح نہ صرف پنوں کے عکس دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان عکسوں کے عکس اور پھر ان شانوی عکسوں کے عکس بھی۔ اولیٰ تمثالیں یعنی شاعر کی دنیا کی واقعی چیزوں کے پرتو (شانوی تمثالیں پیدا کرتی

ہیں جو ان کے پر تو ہوتی ہیں۔ اس کو اس طرح بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ تمثالیں جو شاعر کے نفس کے مختلف پہلوؤں کے مقابل موجود ہوتی ہیں مزید تمثالیں پیدا کرتی ہیں جو ہوتی تو ہیں اولیٰ تمثالوں کی پیداوار لیکن بذاتِ خود بھی وجود رکھتی ہیں۔ اس مرحلے پر پہنچ کر جو تمثالیں پیدا ہوتی ہیں وہ اولیٰ تجربے کی دنیا کی تجریدوں کی تجریدیں ہوتی ہیں اور واقعی دنیا سے بہت دور کا تعلق رکھتی ہیں بلکہ کہنا چاہیے کہ کوئی ایسا تعلق نہیں رکھتیں جس کی تخصیص یا تعین کی جاسکے، اُن کو انسانی ذہن صرف اس صورت میں قبول کر سکتا ہے کہ انھیں دنیائے واقعی کے مقابل ایک بالکل نئی اور علاحدہ دنیا کی چیزیں قبول کرے۔ اس اصول کے تحت ہم اولیٰ تمثالوں سے ہٹ کر جس قدر علامتوں کی طرف بڑھتے ہیں اسی قدر واہمے سے دور اور بصیرت سے قریب ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اب اگر کوئی نظم تجربے کی کسی ایسی دنیا کو پیش نہ کرے جسے ہمارا ذہن ایک مکمل اور خود مکتفی کائنات کے طور پر قبول کر سکے تو وہ نظم واہمہ پر مبنی ہوتی ہے۔ اس میں محض اسلاف افکار کا ایک سلسلہ ہوتا ہے یا تمثالوں کا ایک سلسلہ جس کی کڑیاں ایک واحد قانون کے ذریعہ ایک دوسرے سے مربوط نہیں ہوتیں اور اس لیے وہ تجربے کی ایک مکمل دنیا خلق نہیں کرتیں۔ اس کے برخلاف تخیل واقعیت کو ایک ایسے طریقے سے اولیٰ اور ثانوی تمثالوں میں تبدیل کر دیتا ہے کہ تجربے کے اہم عناصر اس کی تخلیق کی ہوئی نظم میں باہم مربوط ہو کر ایک نئی دنیائے تجربہ پیدا کر دیتے ہیں جس طرح واہمہ اور تخیل میں محض درجہ کا نہیں کیفیت کا فرق ہے۔ یعنی دونوں علاحدہ علاحدہ قوتیں ہیں۔ اسی طرح تخیل اور بصیرت ایک ہی قوت کے دو درجے یا دو سطوحیں نہیں۔ بصیرت اپنے ضابطہ علامات کی مدد سے ایک بالکل نیا نظام کائنات پیدا کرتی ہے جس کی واقعیت و صداقت کو تجربے کی اولیٰ تمثالوں کے معیار سے جانچا نہیں جاسکتا۔ اس مقام پر پہنچ کر شاعرانہ علامت ایک جامع المعنی کلیت میں ڈھل جاتی ہے یا بقول رابن اسکیلٹن "اس پر ایک ایسے شیشے کا گمان ہوتا ہے جو سورج کی اُن تمام کرتوں کو جو اس پر پڑتی ہیں اس طور پر اپنے اندر جذب کر لیتا ہے کہ وہ بجائے خود ایک چھوٹا سا سورج بن جاتا ہے" ولیم بلیک کے نزدیک انسان کے نفس یا تخیل کے دو قطب ہیں۔ یعنی شخص اور غیر شخص۔ پہلا وہ ہے جس میں ساری کائنات سکڑ کر اس کے شعور ذات کا ایک نقطہ بن جاتی ہے۔

دوسرا وہ ہے جس میں اس کا شعور پھیل کر ساری کائنات پر محیط ہو جاتا ہے، بصیرت کی شاعری میں جو شاعرانہ شعور مجسم ہوتا ہے وہ موخر الذکر ہوتا ہے۔ صاحب بصیرت صرف اپنے حواس کے تجربوں اور ان تجربوں سے اخذ کیے ہوئے عقلی کلیتوں کے اندر مقید نہیں رہتا بلکہ اس کی طرح کے اور جتنے انفرادی شعور ہیں ان کے اندر داخل ہو کر مختلف انفرادی شعوروں کا ایک آفاقی مجموعہ مرتب کرتا ہے، وہ ایک انفرادی نفس نہیں رہتا۔ بلکہ ایک عالم گیر نفس بن جاتا ہے۔ اقبال نے شاعرانہ مثالوں کی تخلیق میں واہمہ سے تخیل اور تخیل سے بصیرت کی جانب بڑی سرعت سے سفر کیا ہے۔ خالصتاً بصری تمثالیں اور وہ جو بصارت کے ساتھ حواس کی دوسری سطحوں کو مس کرتی ہیں بتدریج انوکھے رنگوں میں ابھری ہیں۔ بانگ درا کی بیشتر تمثالیں رومانی جذبہ و احساس سے لبریز ہیں۔

شراب بے خودی سے تافلک پرواز ہے میری
 شکست رنگ سے سیکھا ہے میں نے بن کے بورہنا
 اس شعر میں 'شکست رنگ' جو استعارہ ہے وجود کی پسپائی کا، اس کی دساتل سے
 (KINAESTHETIC IMAGE) کی آفرینش توجہ طلب ہے۔ اسی طرح یہ شعر ہے
 چمن میں لالہ دکھاتا پھرتا ہے داغ اپنا کلی کلی کو
 یہ جانتا ہے کہ اس دکھاوے سے دل جلوں میں شمار ہوگا
 'لالہ' جو آگے چل کر زیادہ گہری معنویت کے ساتھ ایک علامتی مثال کی شکل اختیار کرتا ہے۔
 یہاں اپنے مری بصری پیکر کے سبب عجیب شعری لطف رکھتا ہے۔ اقبال کے یہ
 اشعار

پتیاں پھولوں کی گرتی ہیں فضا میں اس طرح
 دستِ طفلِ خفته سے رنگیں کھلونے جس طرح

سورج نے جاتے جاتے شام سیہ قبا کو
 طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضربے برگ و ساماں و سفر بے سنگ و میل

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ جیلہ گر
شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات

گناں آباد ہستی میں یقیں مردِ مسلمان کا
بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی

ان اشعار سے برآمد ہونے والی شعری تمثالوں میں ایک تازگی ہے۔ شاعر ابھی بیشتر تشبیہات کی وساطت سے اپنے مشاہدات کو متشکل کرنے کی کوشش میں مصروف ہے، علاوہ ازیں ابھی اس کا نقطہ ارتکاز عموماً بصری تمثالیں ہی بنتی ہیں۔ مذکورہ اشعار میں صرف پہلا شعر پتیاں پھولوں کی گرتی ہیں فضا میں اس طرح

دستِ طفلِ حفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

ایسا ہے جس میں پھول کی پتیوں کے گرنے کی آواز اپنے سمی پیکر کے ساتھ اُبھرتی ہے، وگرنہ دوسری تمام بصری تمثالیں چاہے وہ طشتِ افق میں آراستہ لالے کے پھول، ہوں، چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی، کی 'ستیزہ کاری' ہو۔ ریت کے ٹیلے پر آہو کا بے پروا خرام ہو، شاخِ آہو پر بارات کا منظر ہو یا 'بیاباں کی شبِ تاریک میں، رہبانیت کی قندیل' سے نکلتی ہوئی لو کا دلاویز حسن ہو، سبھی شاعر کی بصیرت کے محض ایک نیمِ رومانی اور سطحی پر تو کو پیش کرنے پر اکتفا کرتے ہیں اور بس۔ البتہ آگے چل کر واہمہ (FANCY) اپنی سطح سے اوپر اٹھتا ہے۔ تخیل کا عمل دخل شروع ہوتا ہے اور تمثالیں شعری ادراک سے لبریز ہو جاتی ہیں۔ اب بصری تمثالوں

میں کئی دوسرے رنگوں اور ابعاد کا اضافہ ہوتا ہے۔ بال جبریل سے ماخوذ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

عروج آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہ کامل نہ بن جائے

اندھیری شب ہے جدا اپنے قافلے سے ہے تو
ترے لیے ہے مرا شعلہٴ نوا قندیل

حرم کے پاس کوئی انجمنی ہے زمزمہ سنج
کہ تار تار ہوئے جامہ ہائے احرامی

صحبتِ اہل صفا نور و حضور و سرور
سرخوش و پُر سوز ہے لالہ لبِ آبجو

آج بھی اس دیس میں عام ہے چشمِ غزال
اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دلنشین

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
سلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

ان اشعار سے برآمد ہونے والی شعری تمثالوں میں اور گزشتہ تمثالوں میں ایک نمایاں فرق ہے جو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس معمولی سی مماثلت کے علاوہ کہ یہ بھی عالم واقعہ میں خارجی حقائق سے کافی حد تک ہمرشتہ رہنے کے سبب اولیٰ تمثالوں سے بلند ہو کر ثانوی اور ثالثی تمثالوں کا مقام نہیں حاصل کر پاتے۔ لیکن ان اشعار کی وساطت سے

برآمد ہونے والی مثالوں میں شاعر کے لاشعوری نفس اور قصہ ساز تخیل کی باہم آمیزش نے ہمارے حواس کے لیے انبساط کے بیک وقت متعدد دردا کر دیے ہیں۔ چنانچہ سقوطِ آدم کی معنی خیز اساطیری روایت کے شعری اظہار کے لیے مطابقت (ANALOGY) کی تلاش میں شاعر کا ذہن شہابِ ثاقب کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ سیاہ رات میں شہابِ ثاقب کا آسمان کی بلندی سے سطحِ زمین تک آنے کا منظر ہمیں کسی اندوہ میں مبتلا کرنے کے بجائے ایک عجیب کیفیت سے ہم کنار کرتا ہے۔ روشنی اور سائے کے تضاد سے ابھرنے والے شعری پیکروں کی اقبال کے یہاں کثرت ہے لیکن ہر صورت حال اپنی ایک مخصوص ندرت کے سبب ناگوارِ خاطر نہیں ہوتی۔ دوسرے شعریں بھی سیاہی کے پیش نظر 'شعلہ'، 'نوا' کی قندیل، 'روشن کی ہے'۔ اس پراسرار عمل سے جس قسم کی فضا بندی ہوتی ہے وہ ہمارے تصور کو قیدِ مقام سے آزاد کر دیتی ہے۔ شاعرانہ جنوں کو زندگی اور زمانے کے کسی بھی موڑ اور کسی بھی ٹکڑ پر اس عمل میں مصروف دیکھا جاسکتا ہے۔ بعد کے شعریں بھی 'اعجمی' کے حوالے سے شاعر خود اپنی ہی ذات کو بے نقاب کرتا ہے جو صحنِ حرم میں جامہ تار تار میں لپٹا جنونِ عشق کا ایک دل کش پیکر بن گیا ہے۔ دوسرے شعریں 'لالہ' ایک بار پھر ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے اب اس کی حیثیت محض عروسِ بہار کی نہیں ہے۔ اس کے وجودِ باطن میں ایک دل سوزی اور تپش ہے جو اسے نوعِ انسانی سے بھی ہم کنار کرتی ہے اور اس کی شخصیت کا مرنی حن دیر تک نظروں سے بسا رہتا ہے۔ بعد کے شعریں شاعر کا تخیل ایک بار پھر انہیں وادیوں میں خیمہ زن ہوتا ہے جہاں ارضی اور غیر ارضی طنائیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ 'چشمِ غزال' اپنی نامیاتی حیثیت وجود کے اعتبار سے ایک ایسی فضا کا احساس پیدا کرتی ہے جس کے دشت و در میں ہر طرف آنکھیں ہی آنکھیں جڑ دی گئی ہیں اور ان کی گہرائیوں سے نکلنے والی پراسرار روشنیاں روح کے سناتے میں اُترنے کے لیے بے تاب ہیں۔ آخری شعر سے بھی برآمد ہونے والا بصری مرنی پیکر رنگوں کی ہزار ہا لہروں اور ان لہروں میں پوشیدہ روشنیوں کا دل نشیں مگر لمحاتی حسن، 'شفق'، 'آفتاب' اور 'لعل بدخشاں' کے استعاروں میں قید ہو کر لازوال ہو گیا ہے۔

ان متفرق اشعار کی وساطت سے حاصل شدہ مفرد اور مرکب مثالوں میں شاعرانہ

خیال افروزی کے کئی مقامات سامنے آئے اور ہم نے دیکھا کہ ان میں ہمارے حواس کو اپنی گرفت میں لینے اور شعوری نفس کو تھوڑی دیر کے لیے معطل کر دینے کی صلاحیت موجود ہے۔ اس ضمن میں اقبال کی نظم ”ذوق و شوق“ کے چند مسلسل اشعار خاص اہمیت کے حامل ہیں جن کے توسط سے شاعر کی روح کی منزہ سطح پر پائے جانے والے

INTERIOR LANDSCAPE کا تخیلی منظرہ اپنی تمام تر مرمی علامتیت کے ساتھ مثالوں کے ہجوم میں رقص کرتا نظر آتا ہے۔ ”ذوق و شوق“ کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسن ازل کی ہے نمود چاک ہے پردہ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگِ برنگِ تلیاں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواح کا ظمِ زم ہے مثل پر نیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طنابِ ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

ان اشعار کی تخلیق اس لمحے کی یادگار ہے جب شاعر اپنے تخیل کو مادی علائق سے یکسر منقطع کر لیتا ہے۔ وہ تھوڑی دیر کے لیے یادوں کی اس غیر مرمی کائنات میں پہنچ جاتا ہے جہاں ہر حقیقت ایک سیال شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس طرح وہ نہ صرف ایک نئی کائنات خلق کرتا ہے بلکہ اپنے کھوئے ہوئے ازلی حیثیت وجود کو دوبارہ حاصل کر لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ”دشت کی صبح“، ”چشمہ آفتاب“، ”حسن ازل کی نمود“، ”سحابِ شب کی پروردہ سرخ و کبود بدلیوں میں گھرا ہوا کوہِ اضم“، ”پاک ہوا“، ”بجھی ہوئی آگ“، ”اور ٹوٹی ہوئی طناب“ کے تصور سے جس جہانِ معنی کا نقشہ منصفہ شہود پر ابھرتا ہے اس میں خوش بو اور رنگت کے صد ہا اشارے آباد

ہیں۔ اس سے ملتا جلتا اور کم و بیش انہیں اوصاف سے مزین "ساقی نامہ" کا تخیلی منظرہ بھی ہے۔

ہوا خیمہ زن کاروان بہار
ارم بن گیا دامن کو ہزار
گل و زگس و سوسن و نسترن
شہید ازل لالہ خونی کفن
جہاں چھپ گیا پردہ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگ سنگ میں

ان اشعار کی تخلیق میں بھی مادی زندگی کی سطحیت سے برگشتہ شاعر کی روح کے ارتعاشات دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ بھی جو چیز شعری تنالوں کے نقطہ نظر سے اہم ہے وہ شاعر کا وضعی تجربہ ہے۔ یعنی زندگی کی بصیرت کا کئی عرفان جس کے تحت بظاہر متضاد حقیقتوں میں بھی وحدت کا ایک اندرونی رشتہ برقرار رہتا ہے۔ یہاں شاعر نے فطری زندگی کی معصومیت، حسن، سادگی اور فعالیت کی تصویریں کئی زاویوں سے کھینچی ہیں۔ اس کے تخیل میں پردان چڑھنے والے بعض ایسے مناظر کی بھی عکاسی ممکن ہوئی ہے جو شاعر کی جمالیاتی بصیرت سے مس ہو کر کچھ زیادہ ہی دلنواز ہو گئے ہیں۔ چنانچہ اس خوابناک ماحول میں شاعر کے عرصہ حواس پر 'لالہ' ایک بار پھر طلوع ہوتا ہے۔ وہ 'شہید ازل' ہے اس لیے خونی کفن میں رنگوں کی چغ کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ اس طور پر وہ حرارت اور تپش کا بعد زمانی بن جاتا ہے۔ اس ماحول میں رنگوں کی افزائش زندگی کی تھر تھراہٹ کا پتا دیتی ہے جس کا سراغ 'رگ سنگ' میں 'لہو کی گردش' کے پُر اسرار عمل سے ملتا ہے۔ حرارت کا دوسرا نقش 'طیور' کی پرواز اور 'جئے کہستان' کی نغمہ سرائی اور شور کے سیاق میں ابھرتا ہے اور کہیں یہ نقش 'شاہین'، 'چکور' اور 'کبوتر' کی مجموعی شمولیت سے بلند ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان تمام پیکروں میں زندگی کی آرزو دار افتاد ایک مشترک خصوصیت ہے۔ حرکی (KINETIC) تنالوں کے اس مجموعے میں شاعر کا تصور جہاں و زیبائی اس بصیرت کی زد میں ہے جو گرچہ ابھی پورے طور پر بروئے کار نہیں آسکی ہے لیکن شاعر

کے آئینہ خیال میں اس کا رخ بار بار اپنی جھلکیاں دکھاتا ہے۔

اس مطالعہ میں ہم نے ان مثالوں کو دیکھا جن کی یافت میں شاعر واہمہ کی سطح سے بلند ہو کر تخیل کی فراخ اور بسیط کائنات تک پہنچتا ہے۔ جس کے سبب وہ اولیٰ مثالوں کے دائرے سے نکل ثانوی مثالوں کے حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ البتہ ابھی اس کے نہاں خانہ ذات میں وہ نظر نہیں پیدا ہو سکی ہے جو حیات کے طلسم و تماشا کو پورے طور پر اپنی گرفت میں لے سکے یعنی وہ ابھی اس مہرا از زمان حیثیت وجود میں داخل نہیں ہو سکا ہے۔ جہاں خواب اور بیداری کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ وہ ہنوز شعریت اور حقیقت نگاری کی کشمکش میں گرفتار نظر آتا ہے۔ اقبال کی شکل یہ تھی کہ وہ تمام کوشش کے باوجود بھی اس آسیدب سے چھٹکارا نہ پاسکتے تھے جو کبھی معاشرتی انقلاب اور کبھی اصلاح ذات کی قبا اوڑھ کر ان کی شاعرانہ فکر پر مسلط رہا ہے۔ البتہ ان کے پورے تخلیقی سفر میں ایسے مقامات کئی ہیں جہاں فلسفے کی دوران کے ہاتھ سے چھوٹ گئی ہے یا یوں کہیے کہ وہ اونگھ گئے ہیں اور اس کی بدولت ان کے لہجے میں زبردست القایت پیدا ہو گئی ہے۔ رابرٹ گریوس (GRAVES) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ معلمانہ شاعری میں جب معلم کے دل میں یکایک کوئی شک پیدا ہو جائے اور وہ یہ اعتراف کرے کہ وہ حقیقت کی تلاش میں اندھا دھن پھر رہا ہے اور اپنے استدلال کا سلسلہ توڑ کر حسن و جمال اور ہیبت و عظمت پر ضمنی گفتگو شروع کر دے تو اس وقت شاعری وجود میں آتی ہے۔ وہ اس برقی شعلے کی مانند کوند اٹھتی ہے جو بجلی کا دائرہ گردش کٹ جانے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا بڑی حد تک اطلاق اقبال کی شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ 'بال جبریل' سے حاصل کردہ چند متفرق اشعار اور ایک نظم 'لالہ صحرا' ملاحظہ ہو جس کی داخلی فضا شاعر کی مجموعی آفاقی بصیرت سے لبریز علامتی مثالوں کی ایک فقید المثال دنیا پیش کرتی ہے۔

مشام تیز سے ملتا ہے صحرا میں نشاں اس کا
ظن و تخمین سے ہاتھ آتا نہیں آہوئے تاملاری

صحبتِ پیرِ روم سے مجھ پہ ہوا یہ رازِ فاش
لاکھ حکیم سرِ عجیب ایک کلیم سرِ بکف

فطرت نے نہ بخشا مجھے اندیشہ چالاک
رکھتی ہے مری خاک مگر طاقت پر واز
وہ خاک کہ ہے جس کا جنوں صیقلِ ادراک
وہ خاک کہ جبریل کی ہے جس سے قباچاک
وہ خاک کہ پروائے نشیمن نہیں رکھتی
چنتی نہیں پہنائے چمن سے خس و خاشاک

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوئی و شامی

ترے صیدِ زبوں افرشتہ حور
کہ شاہینِ شہ لولاک ہے تو

روشن تھیں ستاروں کی طرح ان کی سنائیں
خمیے تھے کبھی جن کے ترے کوہ و کمر میں
پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی
باقی ہے ابھی رنگِ مرے خونِ جگر میں

قافلہ جاز میں ایک حسین بھی نہیں
گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

مُشام تیز اور آہوئے تاناری، ایک ہی حقیقت کی دو جہتیں اور اس بے نام زندگی کا استعارہ ہیں جس کے نظارے کا شوق اس دشت بیکراں میں شاعر کے وجود کو بال و پر لگا کر اڑائے پھرتا ہے۔ شاعر کے ذہنی افق پر ابھرنے والے اس انوکھے منظر کا نظارہ ابدیت کی روشنی میں زندگی گزارنے سے عبارت ہے۔

دوسرے شعر میں رومی کی معنی خیز علامت توجہ طلب ہے۔ رومی ایک زمانہ ساز شخصیت سے زیادہ ایک نقطہ نور کا رمز ہے جو پھیل کر پورے آفاق کو اپنے دائرہ میں سمیٹ لیتا ہے۔ وہ اپنی اس خصوصیت میں 'حکیم' کے بجائے 'کلیم' کا ہم مشرب ہے۔ جس کی طرف اقبال نے 'سزجیب' اور 'سرکفت' کے استعاروں سے اشارہ کیا ہے۔ 'سزجیب' اگر ضمیر انسان کی شکست کا رمز ہے تو 'سرکفت' اس کی عزیمت اور روحانی ترفع کا مرحلہ ہے۔

اس کے بعد آنے والے مسلسل چند اشعار میں 'خاک' شاعر کی توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ وہ خاک جو 'طاقت پرواز' رکھتی ہے۔ جس کا جنوں صیقل ادراک ہے۔ جس سے جبریل کی قبا چاک ہے۔ جسے پروائے نشیمن نہیں ہوتی اور جو پنہائے چمن سے خس و خاشاک نہیں چھنتی۔ یہ خاک جو مختلف صورتوں میں یہاں جلوہ گر ہوتی ہے۔ جو بولتی اور محسوس کرتی ہے جو ہنستی اور روتی ہے۔ اپنے وجود کی ماہیت کے اعتبار سے ہماری اپنی ہستی کی علامتی مثال ہے۔ وہ اپنی خارجی ہست اور عناصر ترکیبی کے لحاظ سے بے بضاعت ہے لیکن ایک مدت تک زندگی کی تاب و پیش سے گزرنے کے بعد آبدار ہو گئی ہے اور اس سے وہ سب کچھ سرزد ہو رہا ہے جس کی طرف شاعر کا اشارہ ہے۔

اس کے بعد کے شعر کی تشکیل جن علامتی مثالوں سے ہوتی ہے ان میں 'مقام شبیری' اور 'اندازِ کوئی و شامی' توجہ طلب ہیں۔ مقام شبیری سے نہ صرف واقعہ کر بلا کا خوں آشام منظر نظروں میں پھر جاتا ہے بلکہ اس واقعہ سے مماثل وہ ہزاروں واقعات یادوں کے دریچے سے جھانکنے لگتے ہیں جو انسانیت کی بلندی اور نجات کی راہ میں پیش آتے رہے ہیں۔ اس لحاظ سے مقام شبیری طہارت کا بھی رمز ہے اور اس درد کا بھی جو معرکہ حیات میں صداقت کے پسپا ہونے کے سبب شاعر کے قلب کی گہرائیوں سے اٹھتا ہے۔ کوئی د

شامی، شبیر کی رعایت سے گرچہ ایک مکان (SPACE) کا تعین کرتا ہے جس سے بظاہر ملا ایک دائرہ میں سمٹ کے رہ جاتی ہے۔ لیکن غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعہ کا یہ دائرہ ایک طلسمی انداز میں پھیلتا جاتا ہے اور اس کی زد میں پوری کائنات آ جاتی ہے۔ بالآخر کوئی دشامی، ہران افراد و اشخاص کا رمز بن جاتا ہے جو صداقت و خلوص کا گلا گھونٹ دیتے ہیں۔ ان علامتوں کا یہی بنیادی وصف ہے جس کے تحت ایک شخصی تجربہ کائناتی و آفاقی تجربہ بن جاتا ہے۔

اقبال کی شاعرانہ فکریں نباتی زندگی کے عکس اور پرندوں کی شمولیت سے جس قسم کی فضا بندی ہوتی ہے وہ ہماری خارجی زندگی سے یکسر مختلف ہے۔ شاہین وہ پرندہ ہے جو شاعر کے ذہنی افق پر اکثر و بیشتر نمودار ہوتا ہے۔ شاہین شر لولاک کی ترکیب معنی خیز رمزیت کی حامل ہے جو ہمارے تصور کو شاہین کے حیوانی وجود سے منقطع کر دیتی ہے۔ اس پر کبھی روشنی کا گمان ہوتا ہے کبھی خوشبو کا جو فضا میں ہمہ وقت بسی رہتی ہو کبھی یہ شوق کا لازوال نقش بن کر ابھرتا ہے تو کبھی شعلہ بن کر کوندا اٹھتا ہے۔

شاعر کا مثال ساز ذہن زندگی کی ہر کروٹ اور ہر جہت میں ایک نئے نقش کا متلاشی رہتا ہے۔ چنانچہ اس کے تخیل کی قرطاس پر ماضی بعبدا اپنے روحانی اور دینی ورثے کے ساتھ ایک بار پھر ایک زندہ و تابندہ پیکر بن کر جگمگا اٹھتا ہے۔ اندلس کی وادیوں میں پہنچ کر شاعر کا تخیل بھٹکنے لگتا ہے۔ اس کی یادوں کا سلسلہ دور تک پھیل جاتا ہے۔ اس کے آئینہ خانہ ادراک میں اُن خیموں کی طنائیں چمک اٹھتی ہیں جو کبھی اندلس کے کوہ و کمر میں دیکھی گئی تھیں۔ وہ سنائیں بھی پردہ عدم میں جا چکی ہیں جن کا حسن نظر کا حجاب تھا۔ زندگی کے ان مناظر کی پامالی کا رنج شاعر کے لیے تپش دل کا سبب بن جاتا ہے۔ وہ دقت کے اس موڑ پر اپنے وجود کی بچی ہوئی سُرخ کا اندرانہ پیش کرتا ہے۔ وہ پکارا اٹھتا ہے ع

باقی ہے ابھی رنگ مرے خون جگر میں

اگلے شعر میں 'قافلہ حجاز' حسین گیسوے 'تاہدار' اور دجلہ و فرات بھی اپنی ایک مزبانی تمثالی اساس رکھتے ہیں۔ یہاں حسین، قافلہ حجاز اور دجلہ و فرات، جو ہماری متجسس نگاہ کو

ایک مانوس تاریخی و تہذیبی سرزمین عطا کرتے ہیں اور وہ گداز بھی جو سرزمین عالم میں حسین سے مماثل ہستی کے عدم وجود کے سبب دلوں میں پیدا ہوتا ہے، ایک ضمنی اور لمحاتی حقیقت ہے۔ اصل حقیقت یہ ہے کہ یہ تمام عناصر جو شاعر تاریخ و تہذیب انسانی کے بطن سے حاصل کرتا ہے اس تصور کی آبیاری کا وسیلہ ہیں جن کے تحت وہ حسن کاری اور حسن پرستی کو فروغ دینا چاہتا ہے۔ قافلہ حجاز سے اس کلاسیکی رومانی بصیرت کا اعادہ ہوتا ہے جس کے تحت ہم انسانی تہذیب کی قدیم روایات کے روزن میں جھانکنے اور سیرابی نظر کا سامان فراہم کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ حسین زندگی کے ہر اس حسن، صداقت اور خیر کا رمز ہے جس کا تصور ہمارے لیے ممکن ہے۔ گیسوے دجلہ و فرات، حیات داخلی کی اجنبی سرزمین میں پائی جانے والی آسودگی اور مسرت کا رمز ہے۔

ان متفرق اشارے کے بعد اب ہمارے سامنے اقبال کی نظم 'لالہ صحرا' ہے جو شاعرانہ بصیرت، فراست اور فطانت کی ایک قدامت تصویر اور احساس کی تازہ کاری کا غیر معمولی نمونہ ہے۔ اس نظم میں 'لالہ' شاعر کے روحانی وجود کی علامتی مثال اور اس ذات کا ہم نفس ہے جو بارالم سے شق ہو کر دو حصوں میں منقسم ہو گیا ہے۔ ایک وہ جو وہ خود ہے۔ دوسرا وہ جو ہم 'لالہ' کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ اس نظم میں جو الفاظ علامتی مثالوں کے لحاظ سے اور اس مادی جہان کے عکس بن کر ابھرتے ہیں۔ ان میں بھٹکا ہوا راہی، غور طلب ہے۔ شاعر گرچہ بھٹکنے کی لذت سے آشنا ہے جو زندگی کے طولانی سفر میں لاکر مرکزیت کا رمز ہے لیکن چونکہ زندگی کا انجان اور پراسرار سفر تاریکی میں جست لگانے کے مصداق ہے، اس لیے شاعر کے چشم دابر وہ فنا کی نمایاں ہوئی ہے جو بھٹکنے کا حاصل ہے۔ شاعر ہمیں تصوراتی نہج پر زندگی کے اس لمحے کو گرفت میں لینے کی دعوت دیتا ہے جہاں نباتات اور عام بشر دونوں مقدر کے الاؤ میں باہم جل رہے ہیں۔ دونوں ایک اضطراب دائمی میں مبتلا ہیں۔ یہ اضطراب اس پستی وجود کے سبب ہے جو اگر نباتات کو زمین سے پیوستہ رکھ کر اس کی حیات کو مفلوج کر دیتا ہے تو دوسری جانب عام بشریت بھی عالم سکرات میں زندگی بسر کرتی ہے تا وقتیکہ اسے مرد خود آگاہ کا منصب نصیب نہ ہو۔ 'لالہ' صحرا، یہاں بھی عام تصور سے الگ نہیں ہے لیکن وہ بحیثیت پھول کے بھی شاعر کے ذہن میں

ایک بصری پیکر بن کر ابھرتا ہے جسے وہ ایک شخصیت کا درجہ دیتا ہے۔ اسے اپنا ہمزاد سمجھ کر اس کی پرسش احوال کرتا ہے اور اپنا بھی حال زبوں اسے سُنا تا ہے۔ شاعرانہ مستکب میں یہ خصوصیت ہر بڑے فن کار کو نصیب رہی ہے جو عظیم تخلیقی فن پاروں کے ذمہ دار ہیں۔ شاعر کی گفتگو 'لالہ' سے مسلسل جاری رہتی ہے۔ وہ اسے اپنے وجود کا ایک حصہ تصور کرتا ہے۔ اسی اثنا میں اس کے تخیل کے افق پر شعلہ سینائی بلند ہوتا ہے۔ 'لالہ' جو اپنی خارجی جہت اور رنگ وجود کے لحاظ سے سُرخ عروس کا حامل ہے۔ اسے 'شعلہ سینائی' سے قریب دیکھ کر آئینہ خیال میں جو بصری اور شوقانی پیکر ابھرتے ہیں وہ ایک دوسرے سے اس درجہ مربوط ہیں کہ ایک پر دوسرے کا گمان ہوتا ہے۔ شاعر کے تصور جمال کی یہ وہ ارضی جہت ہے جو ہماری نظروں کو تیز گامی سے روکتی ہے۔ البتہ درون دل اسے جو چیز افسردہ کرتی ہے وہ 'کلیموں' کی نیستی کا تصور ہے جس کے سبب اس کے چہرے پر رنگ ملال نمایاں ہو جاتا ہے۔ شاعر خود کو بھی 'شعلہ سینائی' سے تعبیر کرتا ہے۔ اس لیے ممکن تھا کہ اس پر تحدید کا الزام عاید ہوتا۔ اس کا ازالہ کرنے کے لیے وہ 'کلیم' نہ کہہ کر 'کلیموں' کا لفظ استعمال کرتا ہے جو اس کی آفاقی بصیرت کا آئینہ دار ہے۔ معلوم ہوا کہ 'کلیم' قید مقام سے آزاد ہے۔ اس لیے 'شعلہ سینائی' بھی سر زمین حجاز ہی کے لیے مخصوص نہیں۔ وہ آفاق کے کسی بھی گوشے میں بلند ہو سکتا ہے۔ بشرطیکہ اس کے لیے ضروری مہیجیات یکجا ہو سکیں۔

'لالہ' اور شاعر کے مابین گفتگو میں وجود کی ماہیت سے استنباط کے لیے جس زبان کا سہارا لیا گیا ہے وہ شاخ سے ٹوٹنے اور پھوٹنے سے ترتیب پاتی ہے۔ یہ اسلوب جس درجہ جذباتی القائیت کا حامل ہے اس سے کہیں زیادہ انسانی بصیرت کو فروغ عطا کرتا ہے زندگی کی اس نادر صورت حال کا یہ عکس آنکھوں میں بیک وقت اُن گنت رنگوں اور پرچھائیوں کی محفل سجاد دیتا ہے۔ شاعر جو زندگی میں قدم رکھنے کے بعد لذت یکسانی سے باخبر ہو چکا ہے وہ بادیائی سے خاموشی، دل سوزی، سرستی اور رعنائی کا متقاضی ہے تاکہ اسے جس عظیم منصب کی پاسبانی کا فرض ادا کرنا ہے اس میں کوتاہی نہ ہو۔ یہ نعمتیں جس کا کہ وہ طلب کار ہے زندگی کے مظاہر سے اس کی وابستگی کے ساتھ اس نفسی کیفیت کا بھی پتا دیتی ہیں۔

جس کے تحت وہ 'لالہ' ہی کی مانند آبادی سے دور بہت دور کہیں عافیت کا جو یا ہے۔

اس مطالعہ سے یہ بات واضح ہو کر سامنے آگئی کہ اقبال کی شاعرانہ فکر بتدریج ارتقا کے جن مراحل سے گزری ہے اس میں شعری مثالوں کے اعتبار سے داہمہ اور تخیل اپنے مخصوص معنی میں کوئی اہم رول ادا نہیں کر پاتے۔ البتہ شاعری جب علامتی لب و لہجہ کے قریب آتی ہے تو وہ بصیرت اور عرفان کی شمولیت سے ایک ایسے ہیرے کی شکل اختیار کر لیتی ہے جو ہر چار جانب سے عکس ریز ہوتا ہے۔ میں نے ابتدا میں یہ بھی کہا تھا کہ بصیرت کی شاعری زندگی کی خارجی جہت سے بہت دور کا تعلق رکھتی ہے، وہ زندگی کی صداقت کی نقل مطابق اصل نہیں ہوتی بلکہ JACKNES MARITAIN کے الفاظ میں "اپنے علاوہ ایک اور چیز کو۔ اُس کے علاوہ ایک اور چیز کو اس سے بھی علاوہ ایک اور چیز کو اور اسی طرح تاحد لا محدود ماضیت کے آئینے میں عکسوں کے عکس اور اُن عکسوں کے عکس پیش کرتی ہے" اقبال کی بہترین شاعری وہی ہے جس میں ان کی شاعرانہ فکر اور معاشرتی حقیقتیں ایک دوسرے میں کلیتاً آمیز ہو کر اس مادی جہاں کے متوازی ایک نئے جہانِ معنی کو وجود میں لانے کی ذمہ دار ہیں۔

اسلوبیاتِ اقبال

نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں

گوپی چند نارنگ

اقبال کے صوتیاتی نظام کا مطالعہ ہم اپنے ایک مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات بھی اتنے ہی اہم ہیں، اور شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعہ کا ضروری حصہ ہیں۔ ذیل کے مضمون میں اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کے صرف ایک پہلو یعنی اسمیت NOMINALIZATION اور فعلیت VERBALISATION کو لیا جائے گا۔ صرفیات MORPHO LOGY اور نحویات SYNTAX میں یوں تو ہر اس چیز کی اہمیت ہے جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اصل اجزائے کلام مانا ہی اسم اور فعل کو ہے، اور اس حد تک کہ بعد میں پلوٹارچ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا۔ ہمارے بڑے فنکار اپنے تخلیقی سفر میں لفظیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں، اور ان کے جہانِ معنی سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوب شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ بظاہر ان کی لے مجازی ہے۔ وہ لفظی اعرابی اور شکوہ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے، وہ اسم اور تعلیقات اسم ہی سے متعلق ہے۔ اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ

اقبال کے یہاں اسمیت کا پلہ بھاری ہوگا۔ بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے، یعنی ہمارا فعل ننانوے فی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پراکرتی ہے یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔ اقبال کے یہاں ملت اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح وہ اپنی نواے شوق سے حرم ذات اور گنبدِ افلاک میں غلغلہ برپا کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمتِ مردانہ یزداں پر کمند ڈالتی ہے، اور کارِ جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو منظر چاہتی ہے۔ یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں، اور سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کو منتہا قرار دیتے ہیں یا ان کی فکر کو غزالی اور ابنِ عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانہ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا ما از پئے سنائی و عطارِ آدمیم پر فخر کرتے ہیں، یا وہ جس طرح پیرِ رومی و حافظِ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں، اور اس سب کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جلال و عظمت، حرکت و حرارت، قوت و شوکت اور دولۂ حیات کی جو کیفیت ملتی ہے، اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیت NOMINALIZATION کا دفر ہوگا، اور ان کے یہاں صرفی و نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا ہمارے اس تاثر کو مزید تقویت ملتی ہے اقبال کے اس طرح کے اشعار سے :

سلسلہ روز و شب، نقشِ گرِ حادثات
 سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
 سلسلہ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ
 جس سے بناتی ہے ذاتِ اپنی قبائے صفات
 سلسلہ روز و شب سازِ ازل کی نغمات
 جس سے دکھاتی ہے ذاتِ زیرِ ویم ممکنات
 تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
 سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
 موت ہے تیری برات موت ہے مری برات
 تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
 ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات
 آنی و فانی تمام معجزہ ہاے ہنر
 کارِ جہاں بے ثبات کارِ جہاں بے ثبات
 اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
 نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا
 یا غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے :

فقر کے ہیں معجزات آج و سر پر و سپاہ
 فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ
 علمِ فقیہ و حکیم، فقر ہے مسیح و کلیم
 علم ہے جو یائے راہ، فقر ہے وائے اہ
 فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر
 فقر میں مستیِ ثواب، علم میں مستیِ گناہ
 مسجدِ قرطب کے پہلے بند میں اگرچہ یہ محسوس نہیں ہوتا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ افعال کا بڑی حد تک
 حذف ہوا ہے۔ پہلے تینوں مصرعوں

سلسلہ روز و شب، نقشِ گر حادثات
 سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
 سلسلہ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کوئی بھی فعل نہیں ہے، اور جتنے الفاظ ہیں، سب اسم ہی اسم ہیں، SUBSTANTIVES
 یعنی اسمِ بشمول اسمِ صفت کے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ مصرعے فارسی صرفی و نحوی مزاج
 کے بھی عین مطابق ہیں، اور انھیں فارسی بھی تسلیم کیا جاسکتا ہے، لیکن جیسے ہی ہم چوتھے

مصرعے پر پہنچے ہیں :

جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

ہم اردو کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں، اور / جس سے بناتی ہے / کے ٹکڑے سے جس کا
 صرغی NUCLEUS فعل / بناتی / ہے، پہلے کے تینوں مصرعے بھی اردو کے لسان سانچے میں
 ڈھل جاتے ہیں۔ / سلسلہ روز و شب، نقش گر حادثات / اپنی جگہ اردو کا بھی مکمل کلمہ
 ہے۔ لیکن فعل کے بغیر کلمہ مکمل نہیں ہوتا، اگرچہ ضروری نہیں کہ فعل کا استعمال ظاہر
 ہو یعنی فعل ظاہری ساخت SURFACE STRUCTURE میں نہ ہو، مگر داخلی ساخت
 DEEP STRUCTURE میں تو موجود ہوگا ہی۔

اب دیکھیے :

سلسلہ روز و شب، نقش گر حادثات

سلسلہ روز و شب، اصل حیات دہات

سلسلہ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کس فعل کا حذف ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مصرعے بیان STATEMENT پر مبنی ہیں اور داخلی
 ساخت DEEP STRUCTURE میں جس فعل کا حذف ہوا ہے وہ فعل ہونا "TO BE" کی شکل
 "ہے" ہے، یعنی سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات ہے یا سلسلہ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
 ہے وغیرہ۔ اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ / ہے / یا / است / کے حذف
 کی خصوصیت اردو اور فارسی میں مشترک ہے۔ معاملہ صرف / ہے / تک محدود نہیں ہے
 "TO BE" بنیادی صیغہ اور زمانہ ہے، جب بنیادی صیغے کی یہ کیفیت ہے تو حذف کا یہ عمل
 دوسرے صیغوں اور زمانوں پر بھی وارد ہوگا۔ لیکن یہ خصوصیت صرف اردو اور فارسی کی نہیں۔
 جرمن اسکالر PETER HARTMANN نے سنسکرت کی اسمیت کا دقیق نظر سے مطالعہ کیا ہے :

(NOMINALE AUSDRUCKSFORMEN IN WISSENSCHAFTLICHEN

SANSKRIT. HEIDELBERG, 1955)

اس کا بیان ہے کہ سنسکرت میں "TO BE" / استی / کی تمام شکلوں کا یعنی تمام

صیغوں کا اور زمانوں کا انخذاً ممکن ہے۔ سنسکرت اور پہلوی یعنی فارسی قدیم بہتیں ہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہ خصوصیت ہند ایرانی اور ہند آریائی میں مشترک رہی ہوگی، اور وہیں سے جدید آریائی زبانوں بالخصوص اردو میں آئی ہوگی۔ مسجد قرطبہ پہلے بند کے باقی مصرعوں میں بھی فعل کے انخذاً کی تاک جھانک نظر آتی ہے، اور یہ پورے بند کو اسمیت کے رنگ میں رنگے دے رہی ہے۔ سولہ مصرعوں کے اس بند میں / بناتی / کے علاوہ فعل صرف دو جگہ آیا ہے۔ / دکھاتی ہے ذات / یا / تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ / یا پھر امدادی / ہے / ہوں / ہے، ورنہ عام نقشہ فعل کے انخذاً کا ہے :

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

ان مصرعوں میں کہیں کوئی فعل نہیں۔ یہی حال غزل کے ان اشعار کا بھی ہے جو ادھر پیش کیے گئے، امدادی افعال / ہیں / ہے / کی جھلک تو ہے، اصل فعل کہیں نظر نہیں آتا، نیز ایسے اشعار ہیں

فقر مقامِ نظر علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

میں صرف حرف "میں" کی وجہ سے اردو کا بھرم قائم ہے، ورنہ فعل کے انخذاً کا وہی عالم ہے جو ادھر پیش کیے گئے باقی تمام اشعار میں ملتا ہے۔

اسمیت اور فعلیت کے اس رشتے سے بعض بنیادی سوال ابھرتے ہیں۔ کیا زبان میں اسمیت اور فعلیت دو متبادل چیزیں ہیں؟ یا ان کا فرق محض درجہ استعمال کا فرق ہے؟ نیز یہ کہ کسی بھی متن میں اسما اور افعال میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ یا اس بارے میں ہر زبان اپنا مزاج رکھتی ہے جو اس تناسب پر اثر انداز ہوتا ہے، اور اس کو گھٹاتا بڑھاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس بحث میں اسم سے کیا مراد ہے؟ کیا اسمائے صفت

اور ضمائر کا شمار اسم کے ساتھ نہیں ہوگا۔ نیز کیا پورے کلمہ اسمیہ یعنی / سلسلہ روز و شب / یا / سازِ آزل کی فضاں / کو ایک اسم تسلیم کیا جائے گا، یا تین اسم ؟ اسی طرح فعل سے مراد کیا ہے ؟ یا مصادر و مضارع جو اسما کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں، اسم شمار ہوں گے یا فعل ؟ یا جار ہوں گا، چلا جاتا ہوگا، اٹھتے ہی چل پڑا تھا۔ یہ فعلیہ کلمے ایک فعل ہیں یا کئی ؟ نیز فعل امدادی، فعل ناقص اور فعل تام میں بھی تمیز ضروری ہے۔ RULON WELLS نے اپنے مضمون NOMINAL AND VERBAL STYLE میں ایسے بعض مسائل سے بحث کی ہے اور بعض دلچپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ وہ شاعر کے لہجے DICTION اور اسلوب STYLE میں فرق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر زبان اس بارہ خاص میں شاعر کو انتخاب کا حق دیتی ہے کہ وہ اپنی ترجیحات طے کرے یعنی کسی پہلو کو رد یا کسی کو قبول کرے تو اس سے اسلوب مرتب ہوتا ہے، ورنہ جو کچھ ہے وہ زبان DICTION ہے، اسلوب نہیں۔ اگرچہ بعض زبانوں کا جھکاؤ اسمیت کی طرف اور بعض کا فعلیت کی طرف ہوتا ہے، لیکن ایک ہی بات جو اسمیہ طور پر کہی جاسکتی ہے، اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جاسکتا ہے اور اس سے اسلوب میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ بات صحیح ہے کہ موضوع سے اسلوب متاثر ہوتا ہے، لیکن اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں یہ صرف ایک حد تک ہی قابل قبول ہے، ورنہ بعض موضوعات صرف اسمیہ پیرایے میں ادا ہو سکیں گے اور بعض کا اظہار صرف فعلیہ پیرایے میں ممکن ہوگا۔ RULON WELLS اس بارے میں موضوع کی جبریت کا بالکل قائل نہیں۔ اس کا کہنا ہے :

"MERE VARIATION OF STYLE IS MADE NOT TO ALTER THE SUBSTANCE OR CONTENT OF WHAT IS EXPRESSED BUT ONLY THE WAY OF EXPRESSING IT; UNDERLYING THE VERY NOTION OF STYLE IS A POSTULATE OF INDEPENDENCE OF MATTER FROM MANNER. IF A GIVEN MATTER DICTATES A PARTICULAR MANNER, THAT MANNER SHOULD NOT BE CALLED A STYLE, AT LEAST NOT IN THE SENSE THAT I HAVE BEEN SPEAKING OF. BUT THIS POSTULATE DOES NOT PRECLUDE THAT A CERTAIN MATTER SHALL FAVOUR OR 'CALL FOR' A CERTAIN MANNER-THE SO CALLED FITNESS OF MANNER TO MATTER, OR CONSONANCE WITH IT." (P.215)

اسمیت سے فعلیت کی طرف آتے ہوئے چلے کی پوری ساخت بدل جاتی ہے، فعل کے در آلے سے حروف جار، اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آجاتے ہیں، اور تمام نحوی مناسبتوں پر بھی اثر پڑتا ہے۔ انگریزی کے بارے میں RULON WELLS نے ثابت کیا ہے کہ اسمیت سے چلے طویل ہوتے ہیں، فعلیت سے مختصر۔ ہمارا خیال ہے سنسکرت، فارسی اردو اور ہندی میں ان کا بالعکس صحیح ہے یعنی اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے چلے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ البتہ اس بارے میں ذیل کے نتائج اہم ہیں :

(الف) اسماء بذاتہ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پر شکوہ کیوں نہ ہوں، جبکہ افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔

(ب) فعلیت سے ترسیل معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

(ج) اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

(د) اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے آفاقی بھی کہا جاسکتا ہے۔

(ه) فعلیت زیادہ پُر تاثیر ہے۔

(و) سچے فعلیہ اسلوب کی تخلیق سچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔

سنسکرت کے جامد اور نرس ہو جانے کی ایک وجہ ہی اسمیت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال تھا۔ نہ صرف یہ کہ ”استی“ اپنے دونوں معنی میں حذف ہو سکتا تھا یعنی ہے کے معنی میں بھی اور وجود کے معنی میں بھی، بلکہ سنسکرت میں ایسے سابقے اور لاحقے بہت بڑی تعداد میں ہیں جن کی مدد سے افعال کو اور کلام کے کسی بھی جز کو اسم میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ سہولت یونانی زبان میں بھی تھی لیکن اس حد تک نہیں۔ نتیجتاً سنسکرت میں وہ اسلوب سامنے آیا جو اسمیت کا شاہ کار تھا جس میں تمام سوتر لکھے گئے اور ”سوتر اسلوب“ کہلاتا ہے۔ پاننی کی گرامر اسی اسلوب میں ہے۔ یہ اختصار اور اجمال کی آخری حد ہے۔ اس کی ایک وجہ

اشعار کو حفظ کرنے کی ضرورت بھی تھی، متن جتنا مختصر ہوگا یاد کرنے میں اتنی ہی سہولت ہوگی، سنسکرت اور فارسی ترکیبی SYNTHETIC زبانیں ہیں، یعنی ان میں الفاظ ایک دوسرے سے مربوط ہو جاتے ہیں، اور ان کی اپنی وحدت زائل ہو جاتی ہے۔ اردو اور ہندی اور کئی دوسری جدید آریائی زبانیں ترکیبی نہیں بلکہ تصریفی ANALYTICAL ہیں، ان میں نحوی مناسبتوں کی وجہ سے تصریف تو ہوتی ہے لیکن الفاظ کی ملفوظی وحدتیں زائل نہیں ہوتیں۔ یہ کیفیت ہند آریائی زبانوں بالخصوص اردو کے اسمیت سے فعلیت کی طرف تاریخی ارتقا اور گریز کی صورت کو ظاہر کرتی ہے۔

اس روشنی میں اقبال کے کلام کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اب تک اقبال کی اسلوبیاتی اسمیت کے بارے میں جو تاثر ہم نے قائم کیا ہے، وہ خاصا عارضی TENTATIVE اور ادھورا ہے، اور اس پر نظر ثانی کی ضرورت ہے۔ اس کا کچھ احساس تو مسجد قرطبہ کے باقی بندوں کے مطالعہ ہی سے ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال جب مجرد تصورات کے بارے میں فکر کرتے ہیں، یعنی زبان و مکاں، یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی، یا فقر و قلندری، تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ مسجد قرطبہ کے پہلے، دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں یہی کیفیت ہے۔ چوتھے اور چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتواں بند جس میں تاریخی صورت حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوئے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جاسکتا ہے،

وادی کہار میں غمِ شرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقان کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیریل ہے عہدِ شہاب
آبِ روانِ کبیر تیسرے کنارے کوئی

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
 عالمِ نو ہے ابھی پردہٴ تقدیر میں
 میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
 پردہ اٹھا دوں اگر چہرہٴ انکار سے
 لائے گا فرنگِ میری نواؤں کی تاب
 جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
 روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب
 صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
 کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
 نقش ہیں سب نا تمام خونِ جگر کے بغیر
 نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

فعلیت کی یہی کیفیت ذوق و شوق میں بھی ملتی ہے۔ اگرچہ پہلے دونوں مصرعوں میں
 فعل کا حذف ہے، لیکن / دشت میں صبح کا سماں / اور / چشمہٴ آفتاب سے نور کی ندیاں
 رواں / کی کیفیت کے بیان میں افعال سے بچنا تقریباً ناممکن تھا۔ چنانچہ حسنِ ازل کی نمود کے
 سلسلے میں سحابِ شب کا ذکر ہے جو سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا ہے، ہوا گرد سے پاک ہے،
 برگِ نخیل دھل گئے ہیں اور ریگِ نواح کا ظلمہٴ مشل پر نیاں نرم ہے :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
 چشمہٴ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
 حسنِ ازل کی ہے نمود، چاکسہٴ پردہٴ وجود
 دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں
 سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
 کوہِ اضم کو دے گیا رنگِ برنگِ طلیساں
 گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے

ریگِ نواح کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
 آگ بجھی ہوتی ادھر، ٹوٹی ہوئی طابِ ادھر
 کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
 آئی صدائے جبریل تیرا مقام ہے ۔۔ یہی
 اہل فسراق کے لیے عیشِ دوام ہے ۔۔ یہی

یہ تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری ترغیبِ عمل کی شاعری ہے۔ اس
 میں مرکزیت اثباتِ ذات اور استحکامِ خودی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ زندگی کو کھلے ذہن سے
 قبول کرتی ہے اور عمل کے ذریعے اسے بامعنی بنانے کی طرف راجع کرتی ہے۔ اس خصوصیت
 کے پیشِ نظر یہ توقع پیدا ہوتی ہے کہ شعرِ اقبال کی فعلیت کی شیرازہ بندی میں کلمہ
 حصر یعنی صیغہ امر کا ہاتھ ہوگا۔ مثال کے طور پر ذیل کے اشعار میں جو خط کشیدہ افعال آئے
 ہیں وہ ترغیبِ عمل کا پیغام دیتے ہیں اور کچھ نہ کچھ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ مثلاً روشن
 چراغِ آرزو کر دے، شہیدِ جستجو کر دے، جادواں ہو جا، قیدِ مقام سے گزر، قلب و نظر
 شکار کر، تسخیرِ مقامِ رنگ و بو کر یا ضربِ کلیم پیدا کر، یا کھول آنکھ زمیں دیکھ، فلک دیکھ
 فضا دیکھ کا لہجہ واضح طور پر امر یہ ہے اور شد و مد سے عمل کی تلقین کرتا ہے۔

خودی میں ڈوب جا غافل، یہ بترِ زمکانی ہے
 نکل کر حلقہٴ شام و سحر سے جاوداں ہو جا

ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
 چین کے ذرے ذرے کو شہیدِ جستجو کر دے

تو ابھی رہ گزر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

دلوں کو مرکزِ مہر و وفا کر

گیسے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب نظر شکار کر

فطرت کو خسر دے رو برو کر

خودی میں ڈوب کے ضربِ کلیم پیدا کر

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا	دہی جام گردش میں لا ساقیا
خسر کو غلامی سے آزاد کر	جوانوں کو پیروں کا استاد کر
ترپنے پھرنے کی توفیق دے	دل مرتضیٰ سوزِ صدیق دے
جگر سے دہی تیر پھر پار کر	تمنا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر	زمینوں کے شب زندہ داؤں کی خیر
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے	مرا عشقِ مہسری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر	یہ ثابت ہے تو اس کو سیار کر
مرا دل مری رزم گاہِ حیات	گمانوں کے لشکر یقین کا ثبات
یہ، کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر	اسی سے فقری میں ہوں میں امیر

مرے قافلے میں لٹا دے اسے

لٹا دے، ٹھکانے لگا دے اسے

لیکن اقبال کی پوری شاعری پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی مثالیں زیادہ نہیں۔ کم از کم فعل کے استعمال کا یہ انداز غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا، یعنی صیغہ امر کا استعمال اقبال کا انداز نہیں۔ اگرچہ یہ بات اقبال کی حرکی و پیغامی کے سے مناسبت نہیں رکھتی، لیکن افعال کے اعداد و شمار سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں براہِ راست کلمہ حصر کا استعمال زیادہ نہیں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری

جرکی اور علی شاعری ہونے کے باوجود اگر اپنی صرفی غذا صیغہ امر سے حاصل نہیں کرتی تو پھر اس کی شیرازہ بندی کن اجزا سے ہوتی ہے اور اس کے اظہاری وسائل کیا ہیں۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہم پھر ذوق و شوق سے رجوع کرتے ہیں اور بات کو وہیں سے لیتے ہیں جہاں پر اُسے چھوڑا تھا:

آیہ کائنات کا معنی دیر یاب تو
لکھتے تری تماش میں قافلہ ہائے رنگت بو،
فرصت کشمکش مدہ این دل بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے آبدار را

یہ نظم نعتیہ ہے اور رسول اللہ کی محبت و عقیدت سے سرشار ہے۔ یہاں توجہ افعال کے استہمالی کی طرف نہیں بلکہ ضماثر کی طرف دلانا مقصود ہے۔ یعنی صیغہ واحد حاضر۔ یہاں ضمیر "تو" میں اُس سوال کا جواب ڈھونڈا جاسکتا ہے جو اقبال کی شعریات میں فعلیت کی ترفیباتِ ذہنی کے بارے میں اوپر اٹھایا گیا۔ کیا مخاطب کا یہ انداز شعرِ اقبال کی بُنیادی اسلوبیاتی جہت نہیں؟ شاید خطاب کی خواہش اقبال کی سب سے بڑی خواہش ہے، غالباً اس بارے میں دو رائیں نہیں کہ یہ خواہش مقصود بالذات نہیں بلکہ ذریعہٴ دوسرے معنیاتی مقاصد کو پانے کا یعنی عام انسانی بیداری اور تشکیلِ جدیدِ فکرِ اسلامیہ کا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اقبال زمینی اور آسمانی، جسمانی اور روحانی، کئی سطحوں پر خطاب کرتے ہیں اور مخاطب کا انداز ان کی مرکزی اسلوبیاتی خصوصیت کے طور پر ابھرتا ہے۔ مخاطب میں کام صرف کلمہٴ اسمیہ سے نہیں چلتا، بات کو پوری طرح کہنے کے لیے یا ترسیلِ معنی کے لیے گفتگو میں فعلیت ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مخاطب کے باعث اقبال کی شاعری میں فعلیت کے بروئے کار آنے کے لیے راہ کھُل جاتی ہے۔ اقبال کی ابتدائی شاعری میں فعلیت کے امکانات کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ اور وہ ہے مناظرِ فطرت سے ہم کلامی کی شدید خواہش۔ اقبال فطرت کی روح میں اترنا، اسے سمجھنا اور اس سے ایک با معنی رشتہ استوار کرنا چاہتے ہیں، گویا مخاطب فطرت یا فطرت کے مناظر یا اس کی روح سے ہے اور اس سے ہم کلامی

COMMUNICATION میں گفتگو کا یہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ البتہ ابتدائی شاعری میں فطرت سے مخاطب کی لئے شدید ہے، بعد میں یہ کچھ کم ہو گئی۔ بعد کی شاعری میں فطرت کا کہیں ذکر آیا بھی ہے تو پس منظر کے طور پر یا فضا آفرینی کے لیے یا نظم کے مرکزی خیال کو REINFORCE کرنے یا اس کا تاثر بڑھانے کے لیے، جس کی اچھی مثالیں ذوق و شوق اور ساقی نامہ کے پہلے حصے میں یا مسجد قرطبہ کے آخری بند میں ملتی ہیں۔

اقبال کے یہاں مخاطب کی لئے کے وسعت اختیار کرنے کی کئی وجہیں ہیں۔ ان کے کئی منطقے، کئی دائرے اور کئی رُخ ہیں۔ آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایلپیٹ نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، اقبال کی شاعری میں وہ تینوں آوازیں ملتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال کے یہاں شاعر خود سے بھی بات کرتا ہے، دوسروں سے بھی بات کرتا ہے اور اپنے ڈرامائی کرداروں کے ذریعے بھی بات کرتا ہے جو شاعری کی غیر شخصی جہت ہے۔ لیکن ہمارا خیال ہے کہ اقبال کے یہاں پہلی آواز کمزور ہے اور دوسری اور تیسری آوازوں کی کار فرمائی نسبتاً زیادہ ہے۔ اکثر و بیشتر اقبال دوسروں سے بات کرتے ہیں یا دوسروں کے ذریعے بات کرتے ہیں۔ دوسری آواز کا رُخ اگرچہ خارج کی طرف ہے، لیکن کلام کا سرچشمہ چونکہ خود شاعر کی ذات ہے، اس لیے اس سے مخاطب کا انداز پیدا ہوتا ہے، اور تیسری آواز میں چونکہ بات تخیلی، تاریخی یا ڈرامائی کردار یا کرداروں کے ذریعے کرائی جاتی ہے، اس لیے اس سے مکالمے کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ ان دونوں پیرایوں یعنی مخاطب اور مکالمے میں ذرا سا فرق ہے۔ اگرچہ مخاطب میں بھی مکالمہ ہے لیکن ایک طرف، یعنی اس میں کہنے کی جہت ہے سننے کی نہیں، یعنی کوئی دوسرا نہیں بولتا۔ جبکہ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ آوازوں کی مدد سے تشکیل پاتا ہے، البتہ فعلیت دونوں میں ناگزیر ہے۔ اقبال کے یہاں بالخصوص دوسری اور تیسری آوازیں مختلف النوع اور مختلف المعانی ہیں۔ ان میں باری تعالیٰ، پیغمبر، فرشتے، انسان، بزرگانِ دین اور اشیا اور فطری مناظر سب شامل ہیں۔ اقبال کو فخر ہے کہ حضرت یزداں میں بھی وہ چپ نہ رہ سکے اور کوئی اس بندہ گستاخ کا منہ بند نہ کر سکا۔ وہ خدا کو اربابِ وفا کا شکوہ بھی سناتے ہیں اور اسے مجبور بھی کرتے ہیں

وہ خوگرِ حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے۔ باری تعالیٰ سے مخاطب کی یہ کیفیت بہت سی غزلوں اور نظموں کا مرکزی احساس ہے۔ اکثر جگہ اس سے چیلنج کی فضا ابھرتی ہے، اور باری تعالیٰ کے حضور میں نہ صرف طرح طرح کے سوال اٹھائے جاتے ہیں، بلکہ انسان کی بے مانگی کے باوجود اس کے وجود پر شدید ترین اصرار کی کیفیت بھی ملتی ہے۔ اس بارے میں صرف بالِ جبیر کی ابتدائی غزلوں کے چند اشعار دیکھ لینا کافی ہوگا :

اگر کج رو ہیں انجسم آسمان تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا
اگر ہنگامہ ہلے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یا رب لامکاں تیرا ہے یا میرا
محمد بھی ترا، جبیر بھی، قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرفِ شیریں تر جہاں تیرا ہے یا میرا
اسی کو کب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
روالِ آدمِ خاک زیاں تیرا ہے یا میرا

باغِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میری نوائے شوق سے شورِ حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بستکدہٗ صفات میں
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینہٗ کائنات میں

یارب یہ جہان گزراں خوب ہے لیکن
کیوں خوار ہیں مردانِ صفا کیش و ہنرمند
چپ رہ نہ سکا حضرت یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندہ گستاخ کا منہ بند

اقبال کی بعض نظموں میں ساقی سے بھی خطاب ہے، عام معنی میں بھی اور روحانی معنی میں بھی / لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی / ان میں محبت و عقیدت کی ایک لطیف و دلآویز کیفیت ہے۔ ویسے کلامِ اقبال میں ایسی منظومات کی کمی نہیں جن کے عنوان یا پہلے مصرعے ہی سے ان کی مخاطبت ظاہر ہو جاتی ہے۔ ان میں خاص خاص شخصیتوں یا کرداروں سے خطاب کیا گیا ہے۔ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعے میں خطاب کی اس شدید خواہش کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس بارے میں ذیل کی نظموں کے صرف عنوان دیکھ لینا کافی ہوگا:

امراے عرب سے، صوفی سے، اے پیرِ حرم، شیخِ مکتب سے، فلسطینی عربی،

اہلِ مصر سے، خطاب بہ جوانانِ اسلام،

پنجاب کے دہقان —، پنجاب کے پیر زادوں سے،

ماہرِ نفسیات سے، اہلِ ہنر سے، اپنے شعر سے، ناظرین سے، بھول کا تحفہ عطا

ہونے پر، ایک نوجوان کے نام، نصیحت، جاوید کے نام، جاوید سے، ایک فلسفہ

زدہ سید زادے کے نام، عبدالقادر کے نام، ... کی گود میں بتی دیکھ کر، طلبہ

علی گڑھ کے نام۔

اب بعض نظموں کا یہ آغاز دیکھیے :

اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستان

ہمالہ /

کس زباں سے اے گلِ پژمرده تجھ کو گل کہوں

گلِ پژمرده /

ہاں دُہو دے اے محیطِ آبِ گنگا تو مجھے

صداے درد /

اے چاند حسن تیرا فطرت کی آبرو ہے

چاند /

صبح کا ستارہ / لطف ہما نگلی شمس و قمر کو چھوڑ دوں
 نیا سوال / سچ کہہ دوں اے برہن گر تو بُرا نہ مانے
 بلال / چمک اٹھا جو ستارہ ترے مقدر کا
 رخصت اے بزم جہاں / سوے وطن جاتا ہوں میں
 دردِ عشق / اے دردِ عشق ہے گہرِ آبِ دار تو
 سوامی رام تیرتھ / ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو
 کنارِ راوی / نہ پوچھ مجھ سے جو ہے کیفیت مرے دل کی

قطع نظر ان منظومات کے جن میں مخاطب خاص شخصیات سے یا مناظر یا اشیاء سے ہے جن کو نام زد کر دیا گیا ہے، شعرِ اقبال کی عام کیفیت ایک ایسے مخاطب کی ہے جس کو عمومی مخاطب کہنا مناسب ہوگا۔ یہ مخاطب بنی نوع انسان سے، رسالتِ مآب سے، اہل ہند سے، جو امان قوم سے، یا ملتِ اسلامیہ سے ہے۔ عمومی مخاطب کی یہ کیفیت اقبال کی پوری شاعری میں موجِ ہم نشین کی طرح جاری و ساری ہے۔ مسائل کیسے ہوں، اقبال اکثر و بیشتر انھیں مخاطب کے پیرایے میں پیش کرتے ہیں :

ہے مریدوں کو تو حق بات گوارا لیکن
 شیخ و ملا کو بُری لگتی ہے درویش کی بات (حکومت)

ہمیں منت کش آبدِ شنینِ داساں میری
 نموشی گفتگو ہے، بے زبانی ہے زباں میری (تصویرِ درد)

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
 تو ابھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر
 ترا علاجِ نظر کے سوا کچھ اور نہیں
 مصرودِ حجاز سے گزر پارس و شام سے گزر

خدا تجھے کسی طوفان سے آشنا کر دے (طالب علم)

دل سوز سے خالی ہے نگہ پاک نہیں ہے
پھر اس میں عجب کیا کہ توبہ پاک نہیں ہے

تری نگاہ فرومایہ ہاتھ ہے کوتاہ

تری خودی سے ہے روشن ترا حریم وجود (تیا تر)

اے اہل نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن (فنون لطیف)

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شررِ تیری نمود (وجود)

غلط نگر ہے تری چشمِ نیم باز اب تک (رومی)

تم مخاطبِ باری تعالیٰ سے ہو، حضور رسالت مآب سے، یا عام انسان سے، اس میں نسبت من و تو کی ہے یعنی متکلم بہ حاضر۔ گویا سرچشمہ اقبال کی ذات ہے اور خطاب کسی دوسرے سے ہے۔ یہ مکالمے کی صرف ایک جہت ہے یعنی نجی اور شخصی، جن میں کلام ایک طرف سے ہوتا ہے یعنی متکلم کی طرف سے۔ دوسرے لفظوں میں یہ گفتگو یک طرفہ ہے۔ اقبال کے یہاں مکالمے کی اس شخصی اور یک طرفہ جہت کے علاوہ غیر شخصی جہتیں بھی ہیں جن میں گفتگو دو طرفہ ہے، یا مکالمے میں دو سے بھی زیادہ آوازیں ہیں۔ اس سے وہ مکالماتی فضا تیار ہوتی ہے جو اقبال کے اسلوب میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں غائب بہ غائب یعنی زید بنام احمد، یا جاندار بنام غیر جاندار یا غیر جاندار بنام جاندار یا غائب بہ حاضر یا حاضر با غائب یہ سب صورتیں ملتی ہیں۔ اس انداز کی ابتدا ان نظموں سے ہوتی ہے جہاں اقبال کوئی سبق آموز حکایت یا تاریخی واقعہ یا ایسی واردات بیان کرنا چاہتے ہیں جس سے وہ فلسفے یا اخلاق و روحانیت کا کوئی نکتہ اخذ کر سکیں۔ مثلاً

خدا جسے حسن نے اک روز یہ سوال کیا / یا اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی
 (نہد اور رندی) / یا آتے جو قبریں میں دوستارے / کہنے لگا ایک دوسرے سے /
 (دو ستارے) / یا کلی سے کہہ رہی تھی ایک دن شبہم گلستاں میں / (پھولوں کی فہزادی)۔
 لیکن بعد میں مکالمے کی یہ حکایتی کیفیت مدہم ہو جاتی ہے اور اس میں اُن الوہی، اساطیری
 اور تاریخی جہات کا اضافہ ہوتا ہے جو ایک یعنی رزمیہ شاعری کے شناخت نامے سے
 تعلق رکھتی ہیں۔ اقبال کے یہاں ڈرامائیت اور مکالماتی لہجے سے نہ صرف معنی کی نئی جہات
 روشن ہوتی ہیں بلکہ رفعت کے نئے امکانات زیرِ دام آگئے ہیں۔ ظاہر ہے اس مکالماتی
 لہجے کی تکمیل فعلیت سے ہٹ کر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس بات سے ایک غلط فہمی کا امکان
 ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جہاں مخاطب اور مکالماتی فضا ہوگی، فعلیت ضرور ہوگی، لیکن اس
 کا برعکس صحیح نہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ ہی ہو۔
 مخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت شرط ہے۔ فعلیت کے لیے مخاطب یا مکالمہ شرط نہیں، وہ
 اس لیے کہ فعلیت بت ہزار شیوہ ہے مخاطبت کے بغیر بھی وہ کار فرما رہتی ہے، جیسا کہ
 میر تقی میر کے یہاں ہوا ہے یا غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت اجمال کے ساتھ ابہام کا
 پہلو بھی رکھتی ہے جو معنی آفرینی یا تہ داری کا بھی ساتھ دیتا ہے۔ یا ایک فعلیت وہ ہے
 جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے جس میں تازہ کاری کے ساتھ ساتھ
 نئی پسیر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے، اور شعر کی نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش
 بھی۔ بہر حال یہ موضوع اس وقت بحث سے خارج ہے۔

اقبال کی مکالماتی شاعری میں کہیں ہماری ملاقات ابلیس و جبریل سے ہوتی ہے
 تو کہیں خضر و موسیٰ و ابراہیم و اسماعیل و الیاس و رام و تیرتھ و گوتم و نانک و شرو
 و شوا متر سے۔ ان میں سکندر و نوشیرواں و ہارون و غزنوی و غوری و شیرشاہ و پیر سلطان
 کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں، اور افلاطون و رازی و فارابی و بوعلی سینا و غزالی
 و ابن عربی سے ملاقات بھی ہوتی ہے۔ کہیں فردوسی و نظامی و عطار و رومی و جہانگیر
 ہیں تو کہیں ہم خرو کے نذر شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبال کی مکالماتی محفل

میں بھرتی ہری و فیضی و عرفی و خوشحال خستک و صائب و کلیم و بیدل و غالب بھی نظر آتے ہیں اور شکسپیر اور گوئٹے، نطشے، سپنوزا، پبولین، ہیگل، مارکس، لینن، موسولینی اور مصطفیٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری چشتی بھی ہیں اور مجدد الف ثانی اور مظہر جان جاناں بھی۔ اس سے شعرا اقبال کی نہ صرف معنیاتی دستوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کو کیسی مرکزیت حاصل ہے۔ ذیل کے مصرعوں میں کہنا، کہتا، کہتے، پوچھا وغیرہ افعال کی جو تکرار ملتی ہے، وہ شعرا اقبال کے مکالماتی لہجے کی تفہیم میں نظر انداز نہیں کی جاسکتی :

(مومن)	کہتے ہیں فرشتے کہ دلاویز ہے مومن
(قلندر کی پہچان)	کہتا ہے زمانے سے یہ درویش حواں مرد
(اذان)	اک رات ستاروں سے کہا نجم سحر نے
(قطعہ)	کل اپنے مریدوں سے کہا پیرمغاں نے
(امتحان)	کہا پہاڑ کی ندی نے سنگِ یز سے
(علم و عشق)	علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن
(نصیحت)	اک مرد فرنگی نے کہا اپنے پسر سے
(شفاخانہ حجاز)	اک پیشوائے قوم نے اقبال سے کہا
(کفر و اسلام)	ایک دن اقبال نے پوچھا کلیم طور سے
(فردوس میں ایک مکالمہ)	باتف نے کہا مجھ سے کہ فردوس میں اک روز
(سوال)	اک مفلس خود دار یہ کہتا تھا خدا سے
(عقل و دل)	عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا

اقبال کے یہاں ایسی نظموں کی کمی نہیں جن کی بنیاد ہی مکالمے پر ہے۔ یہ مکالمہ مذہبی کرداروں، اشخاص یا اشیا کے مابین ہے۔ ایسی نظمیں تمام و کمال مکالماتی ہیں۔ ان میں مکالمے کے دو نقطے ہیں اور دونوں کلام میں برابر کے شریک ہیں۔ ان مکالماتی نظموں کے محض عنوانات ہی پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا :

پہاڑ اور گلہری، مکڑا اور مکھی، گائے اور بکری، چیونٹی اور عقاب، رات اور شاعر،
 شمع و شاعر، شمع و پروانہ، پروانہ اور جگنو، بجہ اور شمع، شبِ بنم اور ستارے،
 پھول اور شبِ بنم (صبحِ چمن)، نسیم و شبِ بنم، تصویر و مصوّر، سلطانِ ٹیپو کی وصیت،
 خوشحال خاں کی وصیت، ہارون کی آخری نصیحت، بڑھے بلوچ کی نصیحت
 بیٹے کو، قید خانے میں معتمد کی فریاد، فرمانِ خدا فرشتوں سے، پرندے کی فریاد
 خفتگانِ خاک سے استفسار، جبریل اور ابلیس، ابلیس و یزداں، ابلیس کی مجلس،
 شہنشاہی، ابلیس کی عرضداشت، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام،
 ایک بکری فستاق اور سکندر، مریدِ ہندی و پیرِ رومی۔

خضرِ ناہ بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ دراصل
 مکالمہ ہے مابین شاعر و خضر۔ شاعر رات کے وقت گوشہٴ دل میں اک جہانِ اضطراب کو
 چھپائے ساحلِ دریا پر محوِ نظر ہے :

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
 تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
 رات کے افسوں سے طائرِ آشیانوں میں اسیر
 انجم کم صنو گوشتِ طلسمِ ماہِ تاب
 اس منظر کشی کے بعد شاعر کیا دیکھتا ہے :

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پریک جہاں پیا خضر
 جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
 کہہ رہا ہے مجھ سے اے جو اے اسرارِ ازل
 چشمِ دلِ دا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب
 دل میں یہ سن کر بپا ہنگامہٴ محشر ہوا
 میں شہیدِ بے توجہ تھایوں سخنِ گستر ہوا

اس کے بعد باقاعدہ گفتگو کا آغاز ہوتا ہے، سوال و جواب کا سلسلہ ہے جس کے

ذریعے صحرا نوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت اور دنیائے اسلام کے آثار و کوائف پر اظہار خیال ہے۔ اس مکالماتی کیفیت کی جھلک بال جبریل کی اور بعد کی کئی غزلوں میں بھی ملتی ہے اور بعض غزلیں تو تمام و کمال اسی پیرایے میں ہیں۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال / پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن / ہے۔ شروع کے چند اشعار منظر یہ ہیں :

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
ادوے اودوے نیلے نیلے پیلے پیلے پیرہن
برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن
اور اس کے فوراً بعد وہی مخاطب کا انداز اور مکالماتی فضا ہے :
اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراجِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

اقبال کی تمام اچھی نظموں میں مخاطب اور مکالمے کی یہ ساختی کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ابھرتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے، طلوعِ اسلام ہو یا خضرِ راہ، مسجدِ قرطبہ یا ذوق و شوق ہو، ساقی نامہ ہو، لالہ صحرا یا شعاعِ امید سب میں مخاطب یا مکالمے کی ساختی فضا ہے اور صرفی و نحوی التزامِ گفتگو ہی کا ہے، فعلیت جس کے لیے ناگزیر ہے۔ شعاعِ امید کے ان اشعار پر بات کو ختم کیا جاسکتا ہے :

اک شوخ کرن، شوخ مشالِ نگہِ حور
آرام سے فارغِ صفتِ بڑھریاب
بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو
بب تک۔ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خوابے مردانِ گراں خواب

اد پر کی اس بحث سے ظاہر ہے کہ اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدید یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نامے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکش خیال یعنی DISCOURSE کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعر اقبال کی حرکی اور پیغامی نئے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلمہ حصریہ کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (STRUCTURAL) نوعیت مخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منطقوں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیہ تشکیل کئی طرح سے ہوئی ہے۔ ابتدائی منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیان واردات یا حکایت سرائی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوع انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوان قوم سے عبارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دائرہ دوائر پہلے ہیں جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فقر و بستی کے اسرار و رموز کے جہان معنی آباد کر دیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروئے کار آنے کا موقع مل گیا ہے۔ یہ فعلیت مخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح و تشریح کی حدود تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حُسن و کشش، کیف و سرستی، نیز تازہ کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے۔ فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی NON-CONVENTIONAL نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق

کرنے کی کوشش نہیں ملتی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے معنیوں
دستوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا، اور لہجے کی حجازیت
اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے کو
استوار رکھنے میں مدد دی۔

رب لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انکھامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:



محمد ذوالقرنین حیدر: +92-3123050300

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: +92-3340120123

”جامعہ ملیہ اسلامیہ کاشعبہ اُردو ہندوستان کی یونیورسٹیوں کے اُن شعبوں میں ہے جو پورے برصغیر میں جانے جاتے ہیں۔ اس شعبے نے پہلے بھی بہت اہم کام انجام دیے ہیں اور اب بھی اس کی خدمات بڑی وقیع ہیں۔ آزادی سے قبل اس شعبے کو ڈاکٹر سید عابد حسین جیسے مُسلم الثبوت ادیب کی سربراہی حاصل تھی اور آج کل اس شعبے کے صدر پروفیسر گوپی چند نارنگ ہیں جو بحیثیت ایک صاحبِ نظر نقاد اور ماہرِ لسانیات کے اردو دنیا میں پایۂ امتیاز رکھتے ہیں۔ اُردو و مثنوی، اُردو افسانہ اور اسلوبِ بیانی تنقید میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے جو کام کیا ہے وہ احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ ان کے زیرِ اہتمام جامعہ ملیہ اسلامیہ میں جو متعدد سیمینار منعقد ہوئے ہیں وہ اپنی علمی اہمیت کی بناء پر پورے برصغیر میں شہرت رکھتے ہیں۔ ان سیمیناروں پر مبنی مقالات کے دو مجموعے ”اُردو افسانہ: روایت اور مسائل“ اور ”انیس شناسی“ میری نظر سے گزر چکے ہیں جن سے پروفیسر نارنگ کی محنت، سلیقے اور دقتِ نظر کا پتہ چلتا ہے۔

زیرِ نظر مجموعۂ مقالات جامعہ ملیہ اسلامیہ کے اقبال صدی سیمینار کی یادگار ہے اور اقبال شناسی کی ایک اہم سطح یعنی اقبال کے فن کے لیے مختص ہے۔ اس میں اقبال کے تخلیقی اظہار کے مختلف پہلوؤں مثلاً اقبال کا تصوّرِ شعری، اقبال کا لفظیاتی نظام، اقبال کی اپنے کلام میں ترمیمات، پیکر تراشی، استعاروں کا عمل، علامات، تمثیلیں، شعریات اور جمالیاتی جہات کے متعدد پہلوؤں پر فکرائگیں اور پُر مغز مقالات پیش کیے گئے ہیں۔ مقالہ نگاروں میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، پروفیسر ال احمد سرور، پروفیسر مسعود حسین خاں، جناب سید حامد، پروفیسر جگن ناتھ آزاد، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر گیان چند جین، پروفیسر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، وارث علوی، محمود ہاشمی، پروفیسر وحید اختر، اور کئی دوسرے مقتدر ادیب اور دانش ور شامل ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اقبال کی افہام و تفہیم میں اس مجموعے سے مدد ملے گی اور اسے اقبالیات میں اہم اضافہ قرار دیا جائے گا۔“

شیر کشمیر شیخ محمد عبد اللہ (مرحوم)